

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

**O PASSADO VIVE EM MIM: A CONSCIÊNCIA HISTÓRICA NA
PRODUÇÃO DE VALÊNCIO XAVIER (DÉCADAS DE 1970-2000)**

CURITIBA

2012

RODRIGO GOMES DE ARAUJO

**O PASSADO VIVE EM MIM: A CONSCIÊNCIA HISTÓRICA NA
PRODUÇÃO DE VALÊNCIO XAVIER (DÉCADAS DE 1970-2000)**

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em História no programa de Pós-Graduação em História, da Universidade Federal do Paraná, na Linha de Pesquisa Cultura e Poder, sob orientação do Prof. Dr. Renato Lopes Leite e coorientação da Prof.^a Dr.^a Rosane Kaminski.

CURITIBA

2012

Catalogação na publicação
Sirlei do Rocio Gdulla – CRB 9ª/985
Biblioteca de Ciências Humanas e Educação - UFPR

Araujo, Rodrigo Gomes de
O passado vive em mim: a consciência histórica na produção
de Valêncio Xavier (décadas de 1970-2000) / Rodrigo Gomes de
Araujo. – Curitiba, 2012.
117 f.

Orientador: Prof. Dr. Renato Lopes Leite
Dissertação (Mestrado em História) - Setor de Ciências Humanas,
Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná.

1. Xavier, Valêncio, 1933-2008 – Crítica e interpretação.
2. Paraná – intelectuais. I. Título.

CDD 981.6208631



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES.
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
Rua Gal. Carneiro, 460, 7º andar, sala 716, fone/fax + 55 (41) 3360-5086,
80.060-150, Curitiba, PR, Brasil.
E-mail: cpghis@ufpr.br Website: www.poshistoria.ufpr.br

PARECER DA BANCA EXAMINADORA

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Paraná (PGHIS/UFPR) para realizar a arguição da Dissertação de Mestrado de Rodrigo Gomes de Araujo, intitulada: **O passado vive em mim: a consciência histórica na produção de Valêncio Xavier (décadas de 1970-2000)**, após terem inquirido o aluno e realizado a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua.....*aprovação*....., completando-se assim todos os requisitos previstos nas normas desta Instituição para a obtenção do Grau de **Mestre em História**.

Curitiba, vinte e oito de fevereiro de dois mil e doze.

Profa Dra Rosane Kaminski (Presidente)
Presidente da Banca Examinadora

Prof. Dr. Luiz Sérgio Duarte da Silva (UFG)
1º Examinador

Prof. Dr. José Roberto Braga Portella (UFPR)
2º Examinador

Aos meus pais, Lauriano e Rosa, e à minha esposa Fabrícia; três pessoas que me apoiaram incondicionalmente.

AGRADECIMENTOS

Muitas pessoas me auxiliaram durante a realização desta pesquisa. Agradeço ao meu orientador, Renato Lopes Leite, pela atenção, apoio, as diversas conversas e sugestões, e por me acompanhar desde os primeiros anos de graduação.

Aos amigos José Marins e Martha Thiesen Schwinden, por ajudar na elaboração do projeto e pelo encorajamento. A Rodolpho Luiz de Lorenzi, por me mostrar a obra de Valêncio Xavier.

Agradeço à minha amiga Daiane Vaiz Machado pelas inúmeras leituras e sugestões desde que iniciei a redação desta dissertação, sem dúvida há muitas ideias suas nesta pesquisa.

Aos professores Dennison de Oliveira, Marcella Lopes Guimarães, Helenice Rodrigues da Silva, Carlos Eduardo Vieira, pelas disciplinas ministradas, e aos professores José Roberto Braga Portella, Marta Moraes da Costa, Marilene Weinhardt, Rosane Kaminski e Luiz Sérgio Duarte da Silva pelas bancas e indicações para o aperfeiçoamento da pesquisa.

Não poderia deixar de agradecer a Júlio Rocker Neto que me concedeu as fontes utilizadas por ele em sua dissertação, e que acabaram se tornando uma parte substancial também da minha pesquisa. E a José Carlos Fernandes pelas conversas e sugestões sobre Xavier. Agradeço também a Paulo José da Costa por gentilmente me conceder várias cópias dos audiovisuais de Xavier, e por disponibilizá-los na internet, difundindo obras que possivelmente se perderiam.

Aos amigos da pós-graduação da UFPR, Adriane Piovezan, Dones Janz Jr., Clarissa Cobbe Miléo, Everton Crema, e Caroline Baron Marach pelas leituras e sugestões.

Registro meu agradecimento à Maria Cristina Parzwski, secretária da Pós-Graduação em História da UFPR, que me auxiliou inúmeras vezes nas questões burocráticas. E também a Luci Niculitcheff por me receber gentilmente em sua casa e autorizar a disponibilização online do filme *Caro signore Fellini*.

Sou grato ainda ao Programa Reuni pela concessão de uma bolsa de estudos que possibilitou uma dedicação maior a esta pesquisa.

Finalmente, agradeço aos meus pais, Lauriano e Rosa, que sempre me incentivaram. À minha esposa Fabrícia pela paciência que teve durante estes anos de pesquisa, tendo que aguentar minha constante ausência, mas sem nunca deixar de me

dar carinho, atenção e apoio; e à minha filha Sara, que embora seja apenas um bebê, soube me mostrar quando era hora de parar e dar atenção à família. Vocês são o apoio para eu continuar realizando esse esforço.

Sem o auxílio e o incentivo de qualquer destas pessoas, certamente esta dissertação não seria elaborada assim, suas palavras e ideias ecoam ao longo do texto.

As peças estão espalhadas sobre a mesa ao lado da caixa vazia aberta e da tampa que tem impressa a reprodução do puzzle montado, peças largadas em desordem, amontoadas, algumas viradas com a face ilustrada para baixo. Duas ou três peças esquecidas dentro da caixa não impedem que ela esteja vazia, uma peça ficou sobre a tampa. A imagem – a caixa, a tampa com a reprodução e as peças espalhadas – é uma fotografia caprichosamente recortada em pequenas peças irregulares.

Manoel Carlos Karam¹

Para qualquer leitor provido de espírito crítico e para a maior parte dos profissionais, um livro de história surge sob um aspecto muito diferente do que parece ser; não trata do Império Romano, mas do que ainda podemos saber desse império;

Paul Veyne²

¹ KARAM, Manoel C. *Pescoço ladeado por parafusos*. São Paulo: Edições Ciência do Acidente, 2001, p. 157.

² VEYNE, Paul. *Como se escreve a história*. Lisboa: Edições 70, 1971, p. 26.

RESUMO

De que maneira a consciência histórica pode estar presente em distintas formas de expressão cultural? Esta questão norteia a pesquisa em que analiso a produção multifacetada de Valêncio Xavier (1933-2008). Buscando discutir como o autor construía sentido para suas obras, exploro o conjunto de sua produção relacionando-o com sua atuação socioprofissional, e investigando como a consciência histórica, independente do suporte utilizado por Xavier, permeia as obras. Considero que a consciência histórica está presente nas distintas formas de atuação desenvolvidas por Xavier no período abordado, entre as décadas de 1970 e 2000, seja em seus ensaios, em seu trabalho dirigindo instituições públicas, em seus livros ficcionais, e em seus audiovisuais. Além disso, defendo que o autor construiu uma relação identitária ligada ao Paraná, sobretudo à Curitiba, com sua produção cultural.

Palavras-chave: Valêncio Xavier, consciência histórica, relação com o passado, literatura, audiovisual.

ABSTRACT

How historical consciousness can be present in distinct forms of cultural expression? This question guides the research in that I analyze the multifaceted Valêncio Xavier's production (1933-2008). Trying to discuss how the author constructed meaning in his works, I explore the set of his production, relating it to his business activities, and investigating how historical consciousness, regardless the support used by Xavier, permeates the works. I consider that the historical consciousness is present in different forms of action developed by Xavier in period analysed, between the 1970's and 2000, in his essays, in his work directing public institutions, in his fictional books, and in his audiovisuais. Moreover, I argue that the author built a relationship of identity linked to the Paraná, especially to the Curitiba, with his cultural production.

Keywords: Valêncio Xavier, historical consciousness, relationship with the past, literature, audiovisual.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	09
------------------------	-----------

1. FIZ A MESMA COISA QUE BALZAC FARIA

1.1. Os diferentes (ou não) efeitos dos livros de Valêncio Xavier.....	18
1.2. A busca de uma genealogia e os diálogos.....	28
1.3. A evidente necessidade da memória.....	39

2. A GENTE É A CIDADE

2.1. A construção da história do cinema paranaense.....	45
2.2. Conheça Curitiba.....	49
2.3. Esta é a nossa história.....	61

3. EU NÃO VIVO NO PASSADO, MAS O PASSADO VIVE EM MIM

3.1. Uma produção literária, um debate historiográfico.....	67
3.2. Um homem de cinema.....	74
3.3. Montagem de fragmentos do passado.....	78
3.4. A enciclopédia mágica.....	88

CONSIDERAÇÕES FINAIS

1. Uma biblioteca caótica.....	99
2. Crimes insolúveis.....	104

FONTES

Obras de Valêncio Xavier

<i>Textos</i>	106
<i>Audiovisuais</i>	108
Entrevistas concedidas por Valêncio Xavier.....	108

REFERÊNCIAS.....	110
-------------------------	------------

INTRODUÇÃO

1.

No ano de 2008, durante minha pesquisa de monografia sobre a obra do escritor Dalton Trevisan, me empenhei em ler a maior quantidade possível de livros de ficção paranaense contemporânea, a fim de estabelecer um panorama da literatura recente no estado. Na época, trabalhava na Biblioteca Pública do Paraná, o que possibilitava fácil acesso às obras. Não tinha percebido a dificuldade de discutir tantos e tão peculiares autores como se tivessem algum tipo de unidade, exceto a de estarem geograficamente localizados no Paraná.

Foi Rodolpho Luiz de Lorenzi, meu amigo e colega de trabalho, que me alertou para a necessidade de ler as obras de Valêncio Xavier. Até aquele momento, imaginei que *O mez da gripe*,³ sua obra mais conhecida, correspondesse a um livro do século XIX, devido à grafia de seu título. Mas ao tê-lo em mãos, percebi que havia sido publicado em 1981, e se tratava de algo diferente do que tinha lido até então. O estranhamento e a surpresa, certamente foram as primeiras impressões que tive, antes mesmo de ler a obra. Os fac-símiles de notícias de jornal, fotografias, cartões postais e diversas outras colagens me pareceram qualquer coisa inacabada, exceto literatura. Já curioso, imaginei que as dúvidas seriam sanadas com a leitura. Entretanto ao ler a novela minhas inquietações só aumentaram. Ao terminar de lê-la, retornei à Biblioteca Pública e fui à seção de Documentação Paranaense para consultar os microfilmes e me certificar de que as notícias que foram apropriadas no livro não eram forjadas por Xavier.

Na leitura de *O mez da gripe* o que me chamou a atenção foi o entrelaçamento de registros históricos com a ficção literária, não havendo distinção entre eles. Percebi que o livro apresentava narrativas compostas por colagens de registros históricos – principalmente fac-símiles de notícias de jornais –, que reagrupados possibilitavam problematizar a representação do passado.

Desde então, o fazer literário do autor tem me inquietado, busquei ler seus outros livros, até as publicações menos conhecidas. E percebi que o conjunto de sua

³ XAVIER, Valêncio. *O mez da gripe*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1981.

produção literária possuía um tipo de estética, na qual a referência ao passado constituía um aspecto fundamental, ponto que será abordado nesta dissertação. Mesmo antes de concluir meu texto de monografia sobre a obra de Trevisan, passei então a pesquisar diversos aspectos ligados a Xavier e sua produção.

Na época em que tive o primeiro contato com a obra, já vinha acompanhando as recentes discussões a respeito da epistemologia historiográfica há cerca de dois anos. Acabei associando a escrita de Xavier com o debate contemporâneo sobre o estatuto de verdade da historiografia. Entretanto, apesar de ser um tipo de construção que apresentava similaridades com o discurso historiográfico, a relação era apenas citada por alguns pesquisadores, não havendo nenhuma pesquisa apurada tratando das relações com o passado na produção de Xavier. Encontrei somente breves artigos sugerindo possíveis diálogos entre *O mez da gripe* e a escrita historiográfica, entretanto tratavam-se de textos com viés literário, e nenhum deles se voltava a analisar a historicidade da obra. Este foi um dos motivos que me levaram a realizar uma pesquisa sobre o assunto.

2.

Em 05 de dezembro de 2008 o autor faleceu, vítima de Alzheimer. Neste mesmo dia, o jornalista Luiz Cláudio Oliveira publicou um texto na seção online da *Gazeta do Povo* lamentando o falecimento e destacando que embora Xavier fosse mais conhecido como escritor, sua atuação era polivalente. “Valêncio foi um atuante criador e agitador cultural por mais de três décadas em Curitiba. Sua atuação mais destacada vem desde os anos 70 quando ele estava mais engajado com o cinema”.⁴

Logo no dia seguinte, a *Gazeta do Povo* trouxe mais cinco matérias tendo Valêncio Xavier como assunto. O escritor e crítico literário José Castello discutiu os livros produzidos por ele, enfatizando serem obras ousadas que inquietavam os leitores.⁵ Luci Collin destacou o incentivo que Xavier deu à sua carreira de escritora.⁶

⁴ OLIVEIRA, Luiz C. A morte de Valêncio Xavier. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 05 dez. 2008. Disponível em: <http://www.gazetadopovo.com.br/blog/sobretudo/conteudo.phtml?tl=1&id=835132&tit=A-morte-de-Valencio-Xavier>. Acesso em 26 nov. 2011.

⁵ CASTELLO, José. Valêncio, o furioso. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 05 dez. 2008. Disponível em: <http://www.gazetadopovo.com.br/cadernog/conteudo.phtml?tl=1&id=835336&tit=Valencio-o-furioso>. Acesso em 26 nov. 2011.

Já o jornalista Irineo Netto lembrou que o autor havia trabalhado em várias funções ligadas ao audiovisual, assim sua escrita estava relacionada à formação de cineasta, e seus livros “pediam para ser assimilados como filmes”.⁷ As outras duas matérias abordavam a adaptação de seus textos para uma peça de teatro ocorrida naquele ano,⁸ e a realização de dois filmes, uma ficção e um documentário,⁹ tendo como base a produção de Xavier,¹⁰ além de frisarem a pluralidade de sua atuação.

Nesta série de textos publicada imediatamente após o óbito, num dos jornais de maior circulação no Paraná, a *Gazeta do Povo*, Valêncio Xavier foi lembrado como um importante personagem para a cultura no estado, possuindo uma atuação multifacetada, ligada à produção cultural. Os textos lembraram ainda a difusão da obra, sendo adaptada para diferentes expressões. Também num contexto mais amplo, para além da conjuntura estadual, Xavier foi lembrado por sua atuação polivalente, sobretudo nas áreas do audiovisual e da literatura.¹¹

Como bem observaram as matérias publicadas por ocasião do falecimento, Valêncio Xavier foi um personagem que se destacou por seu fazer literário, porém

⁶ COLLIN, Luci. Àquele camarada multiplot. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 05 dez. 2008. Disponível em: <http://www.gazetadopovo.com.br/cadernog/conteudo.phtml?tl=1&id=835338&tit=quele-camarada-multiplot>. Acesso em 26 nov. 2011.

⁷ NETTO, Irineo. Um escritor cinematográfico. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 05 dez. 2008. Disponível em: <http://www.gazetadopovo.com.br/cadernog/conteudo.phtml?tl=1&id=835331&tit=Um-escriptor-cinematografico>. Acesso em 26 nov. 2011.

⁸ ROMAGNOLLI, Luciana. O Mez da Gripe nos palcos. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 05 dez. 2008. Disponível em: <http://www.gazetadopovo.com.br/cadernog/conteudo.phtml?tl=1&id=835341&tit=O-Mez-da-Gripe-nos-palcos>. Acesso em 26 nov. 2011.

⁹ Os filmes são: *Mistérios* (2008), com direção de Beto Carminatti e Pedro Merege, longa-metragem realizado a partir da adaptação de alguns contos da coletânea *O mez da gripe e outros livros*; e *As muitas vidas de Valêncio Xavier*, documentário também dirigido por Beto Carminatti, que foi apresentado em 2009, na I Bienal do Livro de Curitiba, mas atualmente ainda não foi finalizado e lançado publicamente. Cf. DEL VECCHIO, Annalice. Cinco contos de Valêncio Xavier. *Gazeta do Povo*, Curitiba, p. 3, 20 nov. 2009. Cinemateca de Curitiba, Pasta Valêncio Xavier; CINEMA GANHA ESPAÇO NA PROGRAMAÇÃO DA FEIRA. *Gazeta do Povo*, Caderno G, p. 3, 27 ago. 2009. Cinemateca de Curitiba, Pasta Valêncio Xavier.

¹⁰ DEL VECCHIO, Annalice. Valêncio será tema de documentário. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 05 dez. 2008. Disponível em: <http://www.gazetadopovo.com.br/cadernog/conteudo.phtml?tl=1&id=835340&tit=Valencio-sera-tema-de-documentario>. Acesso em 26 nov. 2011.

¹¹ Cf. GONÇALVES FILHO, Antonio. Morre Valêncio Xavier, que uniu palavra imagem e humor. *Estadão*, São Paulo, 06 nov. 2008. Disponível em: <http://www.estadao.com.br/noticias/impreso,morre-valencio-xavier-que-uniu-palavra-imagem-e-humor,289318,0.htm>. Acesso em 26 nov. 2011; ESCRITOR VALÊNCIO XAVIER MORRE AOS 75 ANOS EM CURITIBA. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 05 dez. 2008. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u446108.shtml>. Acesso em 26 nov. 2011.

além de escritor, atuou em outras áreas, como cineasta, jornalista, crítico de cinema, fotógrafo, artista gráfico, e dirigiu filmes e programas de tv.¹²

O autor esteve bastante presente no contexto cultural de Curitiba a partir da década de 1970, principalmente estando ligado ao cinema. Entretanto, não obteve reconhecimento por seu trabalho na área do audiovisual, e boa parte de seus filmes e vídeos continua praticamente inédita.

Valêncio Xavier Niculitcheff, não adotou seu último sobrenome em suas obras,¹³ era paulista e radicou-se em Curitiba, onde morou desde os anos de 1950. Na década seguinte, quando as emissoras de tv chegaram ao Paraná, Xavier passou a trabalhar nas redes de tv. Em 1975, o autor foi fundador da Cinemateca do Museu Guido Viaro, dirigindo-a até 1982. Posteriormente foi diretor do Museu da Imagem e do Som do Paraná (MIS-PR) entre 1987 e 1991, foi principalmente no período em que dirigiu estas instituições que Xavier realizou seus próprios audiovisuais.

Como escritor, publicou várias narrativas curtas em periódicos desde a década de 1960, mas foi a partir de 1974 que passou a publicar seus livros, em edições independentes ou com o financiamento da Prefeitura Municipal de Curitiba. Com a baixa divulgação e a circulação restrita, o autor passou a ter notoriedade no campo literário somente em 1998, com a publicação da coletânea *O mez da gripe e outros livros* pela editora Companhia das Letras,¹⁴ inclusive ganhando um Prêmio Jabuti, uma das principais premiações literárias do Brasil.

3.

Nesta dissertação, busco contextualizar o conjunto da produção de Valêncio Xavier, discutindo a forma como se configura a consciência histórica em suas obras. O corpo documental adotado como fonte para minha pesquisa é diversificado, como o leitor irá perceber, são obras realizadas entre 1974 e 2006, que aqui se apresentam reunidas por possuírem aspectos em comum, conferindo-lhes uma espécie de estética recorrente: temas abordando o passado, e a colagem de fragmentos pré-existentes.

¹² O MAGO DE CURITIBA. Direção: O Paraná no rumo certo, ano 1, n. 3, p. 98-99, jun. 1997. Biblioteca Pública do Paraná, Documentação Paranaense, Pasta Valêncio Xavier Niculitcheff.

¹³ Com exceção somente das primeiras edições de seus livros *O mez da gripe* (1981), e *Maciste no inferno* (1983) que trazem o sobrenome Niculitcheff apenas na ficha catalográfica.

¹⁴ XAVIER, Valêncio. *O mez da gripe e outros livros*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

Para compor seus textos, Valêncio Xavier se apropriou de fragmentos de outras obras, principalmente imagens. Esta forma de composição iniciada em seu primeiro ensaio, *Desembrulhando as balas Zequinha*, de 1974,¹⁵ chegou à sua radicalidade em seu último livro publicado em vida, *Rememбранças da menina de rua morta nua e outros livros*, de 2006.¹⁶ Enquanto no ensaio, Xavier utilizou ilustrações de figurinhas de bala para complementar o texto, em seu livro de 2006 há narrativas compostas quase exclusivamente por imagens. Também seus audiovisuais possuem uma estética similar, valendo-se da montagem de fontes e formas de expressão diversas, e possuindo temas abordando o passado, sobretudo paranaense.

Devido a Xavier ter produzido ensaios, livros de ficção, e audiovisuais, julgo não ser apropriado me referir a ele como “escritor” ou “cineasta”, já que atuava como ambos, e ao longo de minha argumentação optei por chamá-lo de “autor”, buscando dar conta das distintas facetas de sua produção.

As fontes desta pesquisa são compostas por ensaios que o autor produziu em 1974 e 1975, audiovisuais realizados entre 1979 e 1995, e livros publicados entre 1975 e 2006. Ainda trabalho com declarações que o autor fez em algumas entrevistas. Embora composto por formas diferentes de expressão, textos e audiovisuais, o conjunto da produção de Xavier apresenta claras ligações, conforme discuto ao longo desta dissertação. E para minha abordagem, enfatizo um aspecto específico, a consciência histórica que perpassa suas obras. A ideia de reunir as distintas formas da produção cultural é utilizada para evidenciar que independente do suporte utilizado por Xavier, há uma unidade em suas obras, ou seja, um tipo peculiar de estética, valendo-se da apropriação de fragmentos de variadas expressões culturais e a busca de uma representação histórica do passado curitibano.

Ao discutir sua atuação em diferentes áreas, não tenho a pretensão de construir uma trajetória linear de interpretação para sua obra, muito menos forjar uma falsa coerência biográfica para seu itinerário. Viso, sobretudo, elaborar uma argumentação – tendo como fio condutor a consciência histórica – capaz de abarcar o conjunto da produção de um personagem que vivenciou contextos com várias mudanças ao longo do século XX. E como o leitor deverá notar, principalmente entre os capítulos 1 e 2, a

¹⁵ XAVIER, Valêncio. *Desembrulhando as balas Zequinha*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, Boletim Informativo da Casa Romário Martins, ano 1, n. 1, ago. 1974. Encontrei indicações de que o ensaio já havia sido publicado em 1973, entretanto esta informação não se confirmou e não tive acesso a publicações deste ensaio antes da edição de 1974 aqui citada.

¹⁶ XAVIER, Valêncio. *Rememбранças da menina de rua morta nua e outros livros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

produção e o posicionamento político-ideológico de Xavier nem sempre foram os mesmos, o autor realizou diferentes argumentações conforme a conjuntura que vivenciou.

As fontes de minha pesquisa foram selecionadas conforme se fizeram necessárias para a argumentação, deste modo, algumas obras recebem maior destaque, outras são apenas citadas na medida em que contribuem para a elaboração da narrativa. O levantamento da produção do autor, apenas com títulos que são citados em minha dissertação, está no final do texto, na seção “Obras de Valêncio Xavier”.

4.

Há dois conceitos que perpassam todo o texto de minha dissertação. Para a concepção de *consciência histórica*, presente desde o título, dialogo com as proposições do historiador alemão Jörn Rüsen. De acordo com ele, consciência histórica é a base do pensar historicamente, constituída por “todo pensamento histórico em quaisquer de suas variantes”.¹⁷ E é por meio dessa consciência que são criadas as narrativas, que interpretam o passado e orientam a experiência atual do tempo.

Para ele, a consciência histórica é definida como

a suma das operações mentais com as quais os homens interpretam sua experiência da evolução temporal de seu mundo e de si mesmos, de forma tal que possam orientar, intencionalmente, sua vida prática no tempo.¹⁸

A consciência histórica “funciona como um modo específico de orientação em situações reais da vida presente: tem como função ajudar-nos a compreender a realidade passada para compreender a realidade presente”.¹⁹

A interpretação da passagem temporal efetivada por meio da consciência histórica tem implicações identitárias, pois ao interpretar o passado para dotá-lo de sentido no presente, a experiência do tempo constitui a identidade histórica.

¹⁷ RÜSEN, Jörn. *Razão Histórica: teoria da história: os fundamentos da ciência histórica*. Brasília: Editora da UNB, 2001, p. 56.

¹⁸ *Ibid.*, p. 57.

¹⁹ RÜSEN, Jörn. O desenvolvimento da competência narrativa na aprendizagem histórica: uma hipótese ontogenética relativa à consciência moral. In: SCHMIDT, Maria A.; BARCA, Isabel; MARTINS, Estevão de R. (orgs). *Jörn Rüsen e o ensino de história*. Curitiba: Ed. UFPR, p. 51-77, 2010, p. 56.

A identidade está localizada no limite entre origem e futuro, uma passagem que não pode ser abandonada à cadeia dos eventos, mas tem que ser intelectualmente compreendida e alcançada. Essa conquista é produzida pela consciência histórica através da memória individual e coletiva e pela evocação do passado no presente. Esse processo pode ser descrito como um procedimento muito específico de criação de sentido. Esse procedimento funde a experiência do passado e as expectativas do futuro em uma imagem compreensiva do progresso temporal.²⁰

Esta consciência se efetiva através da inter-relação de três processos – a experiência, e interpretação e a orientação – que são sintetizados na forma de uma narrativa, tendo como finalidade a constituição identitária.²¹ A experiência do tempo tem que ser interpretada para fazer sentido no presente, assim os homens precisam interpretar a si próprios e a passagem temporal, utilizando sua consciência histórica e a expressando através de uma narrativa, constituindo desta forma sua identidade e autoafirmação.

Trata-se de evitar que o homem nesse processo de transformação, se perca nas mudanças de seu mundo e de si mesmo e de, justamente, encontrar-se no tratamento das mudanças experimentadas (sofridas) do mundo e de si próprio. A consciência histórica é, pois, guiada pela intenção de dominar o tempo que é experimentado pelo homem como ameaça de perder-se na transformação do mundo e dele mesmo.²²

Diversos tipos de expressão cultural fazem parte da consciência histórica, como a memória, a literatura, as artes plásticas, os monumentos, os audiovisuais e a música, além da historiografia, desde que nelas o passado seja interpretado e funcione como orientação no presente.²³

A historiografia é uma forma específica da consciência histórica, elaborada a partir de métodos científicos de pesquisa, associados à sua apresentação narrativa. Deste modo, a historiografia é um conhecimento composto por ciência, como forma

²⁰ RÜSEN, Jörn. Como dar sentido ao passado: questões relevantes de meta-história. *História da historiografia*, n. 2, p. 163-209, mar. 2009, p. 173-174.

²¹ RÜSEN, O desenvolvimento da competência narrativa na aprendizagem histórica, op. cit., p. 59-61.

²² RÜSEN, *Razão histórica*, op. cit., p. 60.

²³ Os historiadores Georg Iggers e Edward Wang realizaram um esforço de síntese do conceito de consciência histórica: “Historical consciousness expresses itself in many forms, not only in scholarship, but also in imaginative literature, in plastic arts, in monuments and architecture, in festivals, in song, in various intangible and unarticulated expressions of collective memory.” [A consciência histórica se expressa de muitas formas, não apenas de maneira acadêmica, mas também na literatura imaginativa, nas artes plásticas, em monumentos e na arquitetura, em festivais, em músicas, nas diversas expressões impalpáveis e desarticuladas da memória coletiva.] IGGERS, Georg G.; WANG, Q. Edward. *A global history of modern historiography*. Great Britain: Pearson Education Limited, 2008, p. 4, tradução minha.

de pesquisa, mas que também possui características estéticas e artísticas em sua forma de apresentação.²⁴

Em síntese, nesta dissertação a consciência histórica é entendida como o processo de interpretação da experiência do tempo, no qual o passado é apropriado e ressignificado no presente, constituindo a identidade histórica através de formas narrativas, mesmo que estas não sejam elaboradas como historiografia em sua forma científica, e possuam características ficcionais.

Também permeia a dissertação a concepção de *apropriação*, que aqui é compreendida como uma forma indissociável de interpretação do mundo e construção de sentido. Entendo a *apropriação* não apenas no sentido de tomar algo para si, mas, além disso, ressignificando aquilo que é apropriado a partir da livre interpretação.

Para este conceito, realizo um diálogo com as teorias do historiador Roger Chartier. Segundo ele, a *apropriação* é definida como as diversas formas de leitura e interpretação dos mesmos discursos, construindo desta forma as visões de mundo.²⁵

A *apropriação* tal como a entendemos, tem por objetivo uma história social das interpretações remetidas para as suas determinações fundamentais (que são sociais, institucionais, culturais) e inscritas nas práticas específicas que as produzem.²⁶

Dito de modo sintético, em minha pesquisa o conceito de *apropriação* é entendido como a interpretação e ressignificação das diversas formas de discursos.

Para não sobrecarregar a leitura, estes e outros conceitos são retomados ao longo do texto e esclarecidos conforme julguei necessário para uma boa compreensão de minha argumentação.

5.

A composição das obras de Xavier, a partir da montagem de fragmentos, suscitou diversas interpretações, como discuto no capítulo 1. As pesquisas sobre sua produção foram realizadas predominantemente na área dos estudos literários, não havendo pesquisas com viés historiográfico sobre seus livros e audiovisuais. Assim,

²⁴ RÜSEN, Jörn. *História viva: teoria da história III: formas e funções do conhecimento histórico*. Brasília: Editora da UNB, 2007, p. 21-43.

²⁵ Cf. CHARTIER, Roger. O mundo como representação. In: _____. *À beira da falésia: a história entre certezas e inquietudes*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, p. 61-79, 2002.

²⁶ CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. 2 ed. Lisboa: Difel, 1990, p. 26.

no primeiro capítulo, optei por analisar as diferentes interpretações sobre a literatura de Xavier, buscando compreender como seus livros foram recebidos pela crítica em diferentes conjunturas. Posteriormente, procuro demonstrar os diálogos entre os textos do autor com a literatura que o antecedeu, e também com escritores de sua época. E, finalmente, analiso os primeiros ensaios publicados por Xavier durante a década de 1970, buscando discutir o contexto sociocultural no qual foram produzidos.

No segundo capítulo, discuto sua participação como uma personalidade atuante no contexto cultural curitibano nas últimas três décadas do século XX. Neste período, fundou e dirigiu a Cinemateca do Museu Guido Viaro, pesquisou o desenvolvimento do cinema no Paraná, e realizou alguns audiovisuais, tendo a cidade de Curitiba como tema principal.

Já no terceiro capítulo, problematizo um possível diálogo entre os livros de Xavier com o discurso historiográfico, e discuto os recursos utilizados pelo autor para compor suas obras, apropriando-se de fragmentos do passado e os reorganizando na forma de narrativas. E tenho como hipótese que sua escrita tenha sido realizada com recursos similares à montagem cinematográfica.

Ao longo do texto, busco associar as práticas narrativas desenvolvidas por Xavier à sua atuação socioprofissional, visando compreender quais foram as formas de representação adotadas pelo autor na pluralidade de sua produção cultural e como ele configurou a consciência histórica.

1. FIZ A MESMA COISA QUE BALZAC FARIA

1.1. Os diferentes (ou não) efeitos dos livros de Valêncio Xavier

Logo que realizei a leitura de boa parte dos livros de Valêncio Xavier, ao menos os de mais fácil acesso, passei também a buscar as interpretações a respeito de suas obras, que neste capítulo discuto mais detalhadamente. Para a análise destas leituras dialogo com as proposições do historiador alemão Hans Robert Jauss.

Buscando uma alternativa para a história da literatura, Jauss propôs dar maior ênfase à leitura. De acordo com ele, é necessário dar uma abordagem tanto estética quanto social ao fenômeno literário, e isto é possível se procurarmos compreender como os mesmos textos foram interpretados em épocas diversas. Jauss criticou abordagens unilaterais da história da literatura, por um lado as que interpretam a ficção enquanto um mero reflexo da sociedade, e por outro as que trazem a literatura apenas enquanto estética.

Para ele, é necessário entender como os livros em questão se relacionam com a literatura anterior, compreendendo de que maneira dialogam com as expectativas do público. Através de sua proposta, conhecida como “estética da recepção”, é possível tentar reconstituir o horizonte de expectativa do contexto em que as obras surgiram. O historiador propôs que pela análise das diferentes interpretações dos mesmos livros pode-se entender o que um público específico espera da literatura, ou seja, qual seu horizonte de expectativa. Assim, através da problematização de diferentes leituras das mesmas obras, é possível analisar a literatura simultaneamente como um fenômeno social e estético.

A ideia de que o sucesso dos livros está relacionado a corresponder ao que os leitores esperam é muito redutora para Jauss, já que, segundo ele, são obras que não satisfazem ao esperado que mudam o horizonte de expectativa e fazem com que o público reinterprete a tradição literária.²⁷

Tendo as propostas de Jauss como base, passo agora a analisar as interpretações que foram feitas da produção literária de Valêncio Xavier em momentos distintos de sua atuação como escritor, visando evidenciar que a temática

²⁷ JAUSS, Hans R. *A literatura como provocação: História da literatura como provocação literária*. Lisboa: Passagens, 1993, p. 66-67.

da consciência da histórica foi sugerida por boa parte dos intérpretes, entretanto ainda não foi problematizada nas pesquisas.

Xavier teve sua estreia literária em 1963, com o conto “Acidentes de trabalho”, publicado na revista *Senhor*.²⁸ Desde então publicou narrativas curtas em periódicos. Em 1964, participou da coletânea de contos *7 de amor e violência*,²⁹ com outros autores, o livro teve complicações com a ditadura militar³⁰ e recebeu segunda edição em 1986. Depois disso, produziu três ensaios tendo como tema o passado cultural de Curitiba: *Desembrulhando as balas Zequinha*,³¹ *História de Curitiba em quadrinhos*,³² e *O lazer na Curitiba antiga*.³³ E em 1975 lançou o livro *Curitiba, de nós*,³⁴ uma série de crônicas rememorando a cidade no começo do século XX, que conta com a participação do artista plástico Poty Lazzarotto, e recebeu segunda edição em 1989. Estas primeiras publicações não tiveram repercussão na mídia nem atraíram a crítica, possivelmente devido ao seu caráter ensaístico e à pouca divulgação.

Xavier passou a atrair a atenção da imprensa e dos leitores em 1981, com a publicação de *O mez da gripe*. Provavelmente a primeira matéria sobre o livro seja a publicada em 17 de julho de 1981 no jornal *Gazeta do Povo*, o texto de divulgação anunciava o lançamento naquela mesma noite. E trazia alguns breves comentários dizendo tratar-se de “uma mistura de ficção e de fatos reais [...] e tem como cenário Curitiba no mês de outubro de 1918”.³⁵ Nove dias depois saía no *Diário do Paraná* outra matéria destacando que o livro não se enquadrava no gênero literário de novela, conforme apresentava na capa, e possuía uma interessante relação na qual texto e imagem eram complementares. E além de ser uma obra literária, “também faz história. Ou melhor, *traz a história*, a redescobre com o mesmo sabor da época”.³⁶ Já segundo matéria de David Carneiro, o livro era “uma novela modernista e *histórica*”,

²⁸ XAVIER, Valêncio. Acidentes de trabalho. *Senhor*, Rio de Janeiro, n. 49, 1963.

²⁹ FARAH, Elias. et al. *7 de amor & violência*. 2 ed. Curitiba: Criar Edições, 1986.

³⁰ A primeira edição do livro chegou a ser apreendida durante o regime militar, mas nenhum dos autores, ou qualquer envolvido, foi preso ou respondeu a algum processo. Cf. XAVIER, Valêncio. A volta dos sete homens maus. In: FARAH, op. cit., p. 99-100.

³¹ XAVIER, *Desembrulhando as balas Zequinha*, op. cit.

³² XAVIER, Valêncio. *História de Curitiba em quadrinhos*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, Boletim Informativo da Casa Romário Martins, ano 2, n. 11, abr. 1975.

³³ XAVIER, Valêncio. *O lazer na Curitiba antiga*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, Boletim Informativo da Casa Romário Martins, ano 2, n. 7, fev. 1975.

³⁴ LAZZAROTTO, Potyguara; XAVIER, Valêncio. *Curitiba, de nós*. 2 ed. aum. Curitiba, Nutrimental/SEEC, 1989.

³⁵ LIVRO RELEMBRA GRIPE ESPANHOLA EM CURITIBA. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 17 jul. 1981. Casa da Memória de Curitiba, Pasta Valêncio Xavier.

³⁶ [FRANCIOSI, Eddy.] A influenza de Valêncio. *Diário Popular*, Curitiba, 26 ago. 1981. Casa da Memória de Curitiba, Pasta Valêncio Xavier, grifos meus.

“variado e extraordinariamente curioso como forma de apresentação”, configurando-se como “uma completa novidade literária, de curiosa forma”.³⁷ Cerca de dois meses depois, Adélia Maria Lopes escrevia para o jornal *O Estado de São Paulo* tentando esclarecer o processo de produção do livro, e trazia uma entrevista com o autor.³⁸

A leitura mais apurada durante o ano de 1981 foi a de Vicente Ataíde. Em seu texto, o crítico explicava o processo pelo qual o livro foi composto, destacava a relação entre escrita e imagem. E interpretava a obra como inovadora por seu aspecto visual, “Pois o que Valêncio Xavier faz é inovar profundamente graças a um achado sensacional”.³⁹ Ataíde salientava a relação que o livro possui com o passado e o seu presente.

Não é só a curiosidade pelo antigo. É também o efeito de novo, do surpreendente, do não visto que provoca no leitor agradável sensação de prazer. [...] Ora, na medida em que o Autor propõe o antigo, inserido num conjunto *sui generis*, ele consegue provocar o novo. O antigo, por não mais visto nem sabido, transforma-se no novo.⁴⁰

Além disso, o crítico frisava que *O mez da gripe* gera uma série de dúvidas no leitor.

À primeira vista, tudo estava equilibrado. De repente, funde-se o real à fantasia, divide-se a própria compreensão do texto. [...] Os desencontros informativos, o jogo visual, a alucinação construtiva que domina os detalhes e o conjunto querem justamente sobrepor ao convencional de qualquer composição contemporânea. De resto, *até hoje nada igual tinha sido feito no Brasil*.⁴¹

Nessas interpretações a que tive acesso, o livro foi inicialmente entendido como uma espécie de ruptura na literatura brasileira, sobretudo devido ao caráter visual. Nesse primeiro momento, outro aspecto que de modo geral as leituras evidenciaram foi o diálogo com a história. A obra ainda suscitou curiosidade sobre sua estética a ponto de críticos buscarem explicar seu processo de composição.

Após o sucesso inicial de 1981, Xavier publicou os livros *Maciste no inferno*,⁴² *O minotauro*,⁴³ *O mistério da prostituta japonesa & Mimi-Nashi-Oichi*,⁴⁴ *A*

³⁷ CARNEIRO, David. “O Mez da Gripe” de Valêncio Xavier. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 06 ago. 1981. Casa da Memória de Curitiba, Pasta Valêncio Xavier, grifo meu.

³⁸ LOPES, Adélia M. As recordações do ‘mez da gripe’. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 13 set. 1981. Casa da Memória de Curitiba, Pasta Valêncio Xavier.

³⁹ ATAÍDE, Vicente. “O Mez da Gripe” novela de Valêncio Xavier – Por um novo projeto literário. *O Estado do Paraná*, Curitiba, 18 nov. 1981. Casa da Memória de Curitiba, Pasta Valêncio Xavier.

⁴⁰ Ibid.

⁴¹ Ibid., grifos meus.

⁴² XAVIER, Valêncio. *Maciste no inferno*. Curitiba: Criar Edições, 1983.

⁴³ XAVIER, Valêncio. *O minotauro*. Curitiba: Logos Editora, 1985.

⁴⁴ XAVIER, Valêncio. *O mistério da prostituta japonesa & Mimi-Nashi-Oichi*. Gráfica & Editora Módulo 3, 1986.

propósito de figurinhas,⁴⁵ e *Poty: trilhos, trilhas e traços*.⁴⁶ Obras que passaram despercebidas pela crítica e a imprensa.

Os primeiros a analisar academicamente e chamar a atenção sobre a literatura de Xavier foram os críticos Flora Süssekind⁴⁷ e Boris Schnaiderman.⁴⁸ Süssekind a associou às artes plásticas e enfocou o processo de montagem dos livros, já Schnaiderman enfatizou as diversas vozes discursivas em *O mez da gripe* tendo como base as teorias de Mikhail Bakhtin.

Já no ano de 1998, com a publicação da coletânea *O mez da gripe e outros livros* pela editora Companhia das Letras, reunindo os principais textos de Xavier, surgiram diversas leituras da obra. Até então, o autor havia sido divulgado a um público escasso devido às suas publicações em pequenas editoras, mesmo assim já era considerado sucesso de crítica.⁴⁹ Acredito que esse dito sucesso se deva em boa medida aos textos de Süssekind e Schnaiderman, ambos críticos de reconhecimento nacional.

Com a publicação pela Companhia das Letras, o autor extrapolou o cenário curitibano, ganhando visibilidade num contexto mais amplo.⁵⁰ *O mez da gripe e outros livros* concorreu ao Prêmio Jabuti nas categorias Romance e Produção Editorial, na qual foi um dos vencedores. E chegou a ser “revelado como um dos mais vendidos do ano [de 1998] pela Revista Veja”.⁵¹ A partir daí, os livros de Xavier passaram a ser objeto de uma série de leituras da qual passo agora a fazer uma síntese.

Em 28 de setembro de 1998, o crítico Wilson Martins escrevia na *Gazeta do Povo* que a escrita de Xavier era caracterizada por criar ilusões com bases factuais, e

⁴⁵ XAVIER, Valêncio; LAZZAROTTO, Potyguara. *A propósito de figurinhas*. Curitiba: Studio R. Krieger, 1986.

⁴⁶ XAVIER, Valêncio. *Poty, trilhos, trilhas e traços*. Curitiba: Prefeitura Municipal de Curitiba, 1994.

⁴⁷ SÜSSEKIND, Flora. Papéis colados. In: _____. *Papéis colados*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, p. 269-281, 1993 [o artigo foi originalmente publicado na revista *34 Letras*, n. 5/6, set. 1989].

⁴⁸ SCHNAIDERMAN, Boris. O mez da gripe: um coro de muitas vozes. *Revista USP*, São Paulo, n. 16, p. 103-108, 1992-1993.

⁴⁹ CORRÊA, Maria C. A literatura visual de Valêncio Xavier. *Iguaçu: Cultura & Turismo*, v. 1, p. 18-19, set. 1999, p. 19; CRUZ, Leonardo. Xavier faz literatura com recortes de jornal. *Folha de São Paulo*, São Paulo. Folha Ilustrada, p. 8, 01 out. 1998. Casa da Memória de Curitiba, Pasta Valêncio Xavier; LEITE, Zeca C. A “Gripe” de Valêncio Xavier. *Folha do Paraná*, Curitiba, 12 ago. 1998. Biblioteca Pública do Paraná, Documentação Paranaense, Pasta Valêncio Xavier Niculitcheff; NO CALOR DA OBRA. *O Estado do Paraná*, Curitiba, 10 set. 1998. Biblioteca Pública do Paraná, Documentação Paranaense. Pasta Valêncio Xavier Niculitcheff.

⁵⁰ LEITE, op. cit.

⁵¹ MICHELLE, Katia. Xavier ganha o Jabuti com “O Mez da Gripe”. *O Estado do Paraná*, Curitiba, 11 mar. 99. Biblioteca Pública do Paraná, Documentação Paranaense, Pasta Valêncio Xavier Niculitcheff.

“São os elementos realistas que, por paradoxo, estabelecem o clima do fantástico”.⁵² Passado quase um mês, Miguel Sanches Neto apresentava opinião bastante próxima, para ele a verossimilhança e a contextualização criadas através da apropriação dos registros históricos, tratavam-se de embustes e apenas serviam de pano de fundo para narrativas ficcionais.⁵³

Já Décio Pignatari defendia que Xavier propôs novas concepções à escrita literária, segundo ele, o autor “não fez romance ilustrado, nem ilustração romanceada; abriu um novo caminho para a escritura. Escritura gráfica. É o nosso primeiro escritor romancista gráfico”.⁵⁴

No final de 1998, houve o anúncio de um novo livro de Xavier, *Meu 7º dia*,⁵⁵ lançado em abril de 1999 pela editora estreante Ciência do Acidente. Com este novo livro, começaram a surgir abordagens da obra enquanto um conjunto, algumas leituras deixaram de se referir somente a *O mez da gripe*, e passaram a interpretar o fazer literário de Xavier como um todo.

Marcos Losnak, anunciando o lançamento de *Meu 7º dia*, salientava tratar-se de uma “obra extremamente original” cuja inovação estava em associar imagem e palavra. E destacava que “o primeiro impacto que [...] provoca é o estranhamento”, frisando a “faculdade do escritor em narrar os fatos como se eles existissem e ao mesmo tempo não existissem, onde tudo fica no ar, onde não há possibilidades de certeza”.⁵⁶

Já em 1999, Luiz Cláudio Oliveira sugeria uma relação da escrita de Xavier com suas outras atividades profissionais, de acordo com ele, “talvez pelo seu passado ligado a imagens conquistado nos anos de batalha na televisão e no cinema, [Valêncio Xavier] gosta de formas visuais e transpõe isso para sua literatura”.⁵⁷ No mesmo ano, a ideia de associar a escrita com as diversas profissões exercidas pelo autor foi retomada por Maria Celeste Corrêa. Segundo ela, as atividades de cineasta, diretor de tv e consultor de imagem de certa forma resultavam numa literatura visual. A autora

⁵² MARTINS, Wilson. Ilusionismo literário. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 28 set. 1998. Casa da Memória de Curitiba, Pasta Valêncio Xavier.

⁵³ SANCHES NETO, Miguel. O poder corrosivo. *Gazeta do Povo*, Caderno G, Curitiba, p. 4, 26 out. 1998.

⁵⁴ PIGNATARI, Décio. ‘Mez da Gripe’ abre novo caminho para a escritura. *Folha de São Paulo*, Folha Ilustrada, São Paulo, p. 8, 01 out. 1998. Casa da Memória de Curitiba, Pasta Valêncio Xavier.

⁵⁵ XAVIER, Valêncio. *Meu 7º dia*. São Paulo: Edições Ciência do Acidente, 1999.

⁵⁶ LOSNAK, Marcos. A morte do sexo no sexo da morte. *Folha do Paraná*, Londrina, 30 nov. 1998. Biblioteca Pública do Paraná, Documentação Paranaense, Pasta Valêncio Xavier Niculitcheff.

⁵⁷ OLIVEIRA, Luiz C. A literatura visual de Valêncio. *Folha do Paraná*, Londrina, 01 abr. 1999. Biblioteca Pública do Paraná, Documentação Paranaense, Pasta Valêncio Xavier Niculitcheff.

salientava que “Para ler o que Valêncio Xavier escreve é preciso libertar-se dos velhos padrões”⁵⁸ e “Nesta literatura sinuosa, feita de luz e sombra, tudo pode ser mentira, tudo pode ser verdade, ou um pouco de cada coisa”.⁵⁹

A partir do ano de 2003 começaram a aparecer as pesquisas acadêmicas de maior fôlego, a maioria delas como estudos literários. A mais antiga a que tive acesso foi o livro *Jornalismo e construção da realidade* de Tomás Barreiros, no qual *O mez da gripe* foi interpretado como uma paródia questionadora da objetividade jornalística.⁶⁰

No ano seguinte, Regina Chicoski apresentou sua tese defendendo que Xavier era um desafio para a teoria literária, pois é difícil classificá-lo. Ela interpretou que o autor construía textos pós-modernos devido à fragmentação e a intertextualidade. Segundo ela, isso está relacionado a uma tendência da arte contemporânea de assimilar outras formas de expressão, sobretudo devido aos recursos de montagem similares ao cinema. Para Chicoski, as narrativas alineares e os personagens marginais de Xavier representam uma sociedade em decadência.⁶¹

Em 2005, a relação com a montagem cinematográfica foi retomada na dissertação de Maria Salete Borba. Para ela, os textos de Xavier dialogam com os filmes de Jean-Luc Godard, um dos mais proeminentes cineastas da Nouvelle Vague, conhecido pela proposição de modos alternativos de montagem. A pesquisadora interpretou a literatura de Xavier como uma crítica à sociedade contemporânea, na qual as perversões enfocadas pelo autor alegorizam o capitalismo.⁶²

Ainda no mesmo ano, Evanir Pavloski apresentou um artigo defendendo que *O mez da gripe* relativizava a objetividade da narrativa histórica.⁶³ Já no texto de Marta Ferreira, o conjunto da obra literária de Xavier foi relacionado às novas mídias eletrônicas devido à sua fragmentação e às diversas possibilidades de leitura. De acordo com ela,

⁵⁸ CORRÊA, op. cit., p. 18.

⁵⁹ Ibid., p. 19.

⁶⁰ BARREIROS, Tomás E. *Jornalismo e construção da realidade: Análise de O mez da gripe como paródia crítica do Jornalismo*. Curitiba, Pós-Escrito, 2003. O livro é resultado de uma dissertação de mestrado, defendida no mesmo ano na Universidade Tuiuti do Paraná.

⁶¹ CHICOSKI, Regina. *Eros e Tanatos no discurso labiríntico de Valêncio Xavier*. Tese (Doutorado em Letras). Universidade Estadual Paulista – UNESP/Assis, 2004, p. 212.

⁶² BORBA, Maria S. *Para além da escritura: a montagem em Valêncio Xavier*. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC, 2005, p. 66-79.

⁶³ PAVLOSKI, Evanir. Linguagem, História, ficção e outros labirintos em *O mez da gripe* de Valêncio Xavier. *Revista Letras*, Curitiba, Editora UFPR, n. 66, p. 45-60, mai.-ago. 2005.

O livro se transforma em livro-máquina hipertextual, ganhando a estrutura básica do hipertexto, o que permite uma leitura múltipla, não linear, por meio de aberturas de telas.

O mez da gripe e outros livros, na sua forma de apresentação interna, acompanha o formato das novas tecnologias e transfere essas inovações para o texto do livro que conhecemos e ainda manuseamos.⁶⁴

Em 2007, Sylvia Heller defendeu sua tese buscando afinidades entre a produção literária de Valêncio Xavier com a obra cinematográfica de Sylvio Back. Para a pesquisadora, ambos construíram suas obras a partir de colagens de fragmentos pré-existentes e constituíram estéticas ímpares, nas quais se pode perceber a atuação dos autores.⁶⁵

Já em 2008, a relação com o hipertexto foi retomada. Com uma dissertação a respeito dos textos que Xavier havia publicado em periódicos, Júlio Rocker Neto defendeu tratar-se de uma narrativa nova e hipertextual com base na associação entre palavra e imagem. O pesquisador entendeu o conceito de pós-moderno enquanto abandono das grandes narrativas e modelos explicativos, como o marxismo e o estruturalismo.⁶⁶ De modo que para ele a literatura de Xavier foi interpretada como pós-moderna devido à busca por novas formas de representação.

Ainda em 2008, Claudiana Soerensen defendeu também que se trata de uma escrita pós-moderna pela quebra da linearidade e a heterogeneidade textual. Numa dissertação dialogando com os conceitos de Mikhail Bakhtin, a autora retomou a relação com o hipertexto e também destacou o diálogo com a historiografia. De acordo com ela,

O Mez da Gripe questiona a rigidez do discurso factual da história, pois ao construir um mosaico interdiscursivo literário problematiza a prática discursiva histórica. Ao ficcionalizar os fatos históricos, Valêncio Xavier minimiza a dicotomia fato *versus* ficção uma vez que acentua o caráter textual/discursivo de ambos.⁶⁷

No ano seguinte, Maria Salete Borba que já havia analisado a obra em sua dissertação, apresentou uma tese a respeito de três facetas da produção cultural de Xavier, um livro, um filme e algumas ilustrações. A pesquisadora investigou a importância da passagem de Xavier por Paris durante um ano, e argumentou que seu

⁶⁴ FERREIRA, Marta da P. Espaços de hipertexto, mídia e cultura em *O mez da gripe e outros livros* de Valêncio Xavier. *Em Tese*, Belo Horizonte, v. 9, p. 219-228, 2005, p. 226.

⁶⁵ HELLER, Sylvia. *Traficante de fotogramas, traficante de memórias*. Tese (Doutorado em Teatro). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO, 2007.

⁶⁶ ROCKER NETO, Júlio. *O mosaico de linguagens na narrativa hipertextual de Valêncio Xavier*. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal do Paraná – UFPR, 2008, p. 20-31.

⁶⁷ SOERENSEN, Claudiana. *O mez da gripe: a Babel carnavalizada*. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal do Paraná – UFPR, 2008, p. 68.

fazer artístico se baseava na apropriação e descontextualização de fragmentos de outras obras. E estas práticas adotadas pelo autor, segundo ela, constituíam aspectos da pós-modernidade.

O descentramento do sujeito, a multiplicidade de vozes e o discurso intertextual sugerem um deslocamento ainda maior, na direção da pluralidade e da heterogeneidade que são as marcas do pós-moderno.⁶⁸

Ao analisar as diferentes leituras do conjunto da obra literária de Xavier, é possível perceber que já nas primeiras notícias, em 1981, a relação com a história foi destacada, enfatizando o entrelaçamento de fato e ficção. Sobretudo a respeito de *O mez da gripe*, que foi lido como uma novidade literária devido ao aspecto visual, com texto e imagem associados. E devido à dificuldade de classificá-lo alguns críticos tentaram explicar o modo como o livro foi composto.

As interpretações de 1998 e 1999 não foram muito diversas, e continuaram a defender a obra enquanto ruptura, ou um novo caminho para a escrita contemporânea, conforme Décio Pignatari.⁶⁹ A associação entre palavra e imagem também foi assinalada, assim como a construção ficcional a partir de bases factuais. Alguns intérpretes ainda buscaram associar a produção literária de Xavier à sua atuação como cineasta.

A partir de 2003, com as pesquisas acadêmicas de mestrado e doutorado, mesmo admitindo a dificuldade, houve um esforço de classificação por parte dos pesquisadores. A obra foi interpretada como “pós-moderna” e “hipertextual”, traçando um paralelo com as mídias eletrônicas. Os livros foram considerados como crítica à sociedade contemporânea. Foram ainda relacionados à montagem cinematográfica. Mas o conjunto da obra continuou sendo interpretado enquanto ruptura no contexto literário brasileiro, e a relação com o discurso histórico ainda esteve presente, mas em menor grau. O que ganhou destaque foi o questionamento da objetividade narrativa, seja historiográfica ou jornalística.

Nos últimos anos vem aparecendo uma série de estudos sobre as obras de Xavier, apesar de serem provenientes de diversas áreas, as pesquisas são, sobretudo, literárias. Com a passagem para o século XXI, se tornou muito comum a utilização dos termos “hipertextual” e “pós-moderno” para classificar a literatura de Xavier. Tais termos não apareceram antes de 2003, e acompanharam os trabalhos acadêmicos.

⁶⁸ BORBA, Maria S. *A poética de Valêncio Xavier: anacronismo e deslocamento*. Tese (Doutorado em Teoria Literária). Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC, 2009, p. 86.

⁶⁹ PIGNATARI, op. cit.

A ideia de que a obra é “hipertextual”, enfatiza o seu caráter fragmentário, em que cada trecho traz diferentes informações, provenientes de fontes distintas, mas que versam sobre um mesmo tema. O conceito de “hipertexto” se refere a uma

nova maneira de leitura e escrita de documentos, em que os papéis desempenhados por autores e leitores se confundem. O autor, ao elaborar um hipertexto, na verdade, constrói uma “matriz de potenciais”, os quais são alinhavados, combinados entre si, pelo leitor, como uma leitura particular dentro de inúmeras alternativas possíveis.⁷⁰

A interpretação das obras de Xavier como hipertextuais se deve à grande quantidade de colagens de textos extraliterários que compõem sua literatura, possibilitando diversas formas de leitura, e lembrando a forma de apresentação da internet. O termo “hipertexto” existe pelo menos desde a década de 1960,⁷¹ mas começou a se popularizar no Brasil com chegada da internet comercial, a partir de 1996. Entretanto, nos primeiros anos o acesso à rede mundial de computadores passou por uma série de entraves que dificultaram seu uso por parte da população brasileira,⁷² de modo que a palavra “hipertexto” possivelmente passou a ser corriqueira somente no século XXI. Acredito que por isso, os livros de Xavier não tenham sido interpretados como hipertextuais antes de 2003.

Também a classificação da obra literária de Xavier como “pós-moderna” começou a ser usada a partir de 2004. As principais pesquisas que a interpretam desta forma⁷³ se referem, sobretudo, ao conceito difundido pelo filósofo francês Jean-François Lyotard. Segundo sua concepção, a condição pós-moderna corresponde à “incredulidade em relação aos metarrelatos”⁷⁴ legitimadores de ideologias ocidentais. De acordo com o filósofo,

Na sociedade e na cultura contemporânea, sociedade pós-industrial, cultura pós-moderna, a questão da legitimação do saber coloca-se em outros termos. O grande relato perdeu sua credibilidade, seja qual for o modo de unificação que lhe é conferido.⁷⁵

⁷⁰ DIAS, Cláudia A. Hipertexto: evolução histórica e efeitos sociais. *Ciência da Informação*, Brasília, v. 28, n. 3, p. 269-277, set.-dez. 1999, p. 274.

⁷¹ ROCKER NETO, op. cit., p. 37.

⁷² CARVALHO, Marcelo S. R. M. de. *A trajetória da internet no Brasil: do surgimento das redes de computadores à instituição dos mecanismos de governança*. Dissertação (Mestrado em Engenharia de Sistemas e Computação). Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, 2006, p. 125-150.

⁷³ CHICOSKI, op. cit.; ROCKER NETO, op. cit.; SOERENSEN, op. cit.

⁷⁴ LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. 12 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009, p. xvi.

⁷⁵ Ibid., p. 69.

Para Lyotard, as “grandes narrativas” entraram em descrédito no contexto contemporâneo. Este é o sentido de “pós-moderno” atribuído à literatura de Xavier, uma vez que se caracteriza pela fragmentação.

A primeira edição brasileira do livro de Lyotard data de 1986 com o título *O pós-moderno*. No mesmo ano, foi publicada uma edição especial da *Revista do Brasil* trazendo como tema a pós-modernidade.⁷⁶ De acordo com a crítica literária Tânia Pellegrini, a publicação da revista foi um marco para as discussões sobre o tema “pós-moderno”, e a partir dela o debate se difundiu entre os estudos acadêmicos.⁷⁷

As leituras iniciais sobre a obra de Xavier ainda não dispunham do conceito de “pós-moderno” e buscaram interpretá-la com o aporte teórico existente no período. Já no século XXI, quando começou a surgir a maioria das pesquisas acadêmicas, a discussão sobre a questão da pós-modernidade estava bastante desenvolvida.

Sem os conceitos de “pós-moderno” e “hipertextual”, que eram bastante novos e provavelmente nem mesmo tivessem chegado ao Brasil, as leituras de *O mez da gripe* realizadas em 1981 buscaram interpretá-lo em diálogo com a historiografia, sugerindo a consciência histórica. E na tentativa de enquadrá-lo, David Carneiro chegou a classificá-lo como modernista. Já em 1998, o que chamou a atenção da crítica foi a verossimilhança.

Ao longo dos anos apesar das leituras destacarem alguns pontos distintos do conjunto da obra, três aspectos estiveram sempre presentes: a associação de imagem e texto, a relação com a escrita da história, e a ideia de ruptura. Acredito que o papel desempenhado pelas imagens tenha sido bem desenvolvido em pesquisas anteriores, já o diálogo com a história é um assunto que será abordado no terceiro capítulo desta dissertação. Desse modo, passo agora a discutir a ideia tão enfaticamente defendida de que o fazer literário de Xavier corresponde a uma ruptura no contexto da literatura brasileira.

⁷⁶ REVISTA DO BRASIL: Literatura anos 80. Rio de Janeiro, ano 2, n. 5, 1986.

⁷⁷ PELLEGRINI. Tânia. Ficção brasileira contemporânea: assimilação ou resistência? *Novos Rumos*, n. 35, p. 54-64, 2001, p. 56.

1.2. A busca de uma genealogia e os diálogos

“Novidade, inovador, novo”, estes três termos apareceram com frequência nas diferentes abordagens das obras literárias de Valêncio Xavier. Desde as primeiras interpretações até as pesquisas mais recentes, seus livros foram entendidos como descontinuidade na conjuntura literária.

Para entender de que se trata essa ruptura, é interessante recorrer novamente às proposições de Hans Robert Jauss. Para ele, os livros que mais despertam a atenção do público são aqueles que mudam o horizonte de expectativa dos leitores, fazendo com que reinterpretem a tradição literária.

Mas antes cabe uma explicação sobre o termo “horizonte de expectativa”. De acordo com o historiador alemão Reinhart Koselleck, trata-se de uma categoria histórica intimamente ligada à experiência do passado. É através das experiências adquiridas que se forma o horizonte de expectativa para o futuro, entretanto este raramente é correspondido. E “Sempre as coisas podem acontecer diferentemente do que se espera: [...] o futuro histórico nunca é o resultado puro e simples do passado histórico”.⁷⁸ Assim novas vivências mudam as perspectivas de futuro, criando uma experiência nova. Deste modo, “é a tensão entre experiência e expectativa que de uma forma sempre diferente, suscita novas soluções, fazendo surgir o tempo histórico”.⁷⁹ E quando algo ainda não experimentado surge, é interpretado como um novo horizonte, ou seja, uma ruptura na marcha do tempo.

Também para Jauss, é a descontinuidade na experiência que causa o efeito de novidade para os leitores. “Reconstruir assim o horizonte de expectativa de uma obra permite determinar o seu caráter artístico em função da natureza e do grau do seu efeito sobre um dado público”.⁸⁰

Assim, os livros de Xavier foram entendidos como uma descontinuidade, pois traziam algo aparentemente não experimentado na literatura brasileira, e conforme entendido pela crítica criavam um novo horizonte de expectativa. Isso aparece com muito destaque na leitura de Décio Pignatari, para quem a obra “abriu um novo

⁷⁸ KOSSELLECK, Reinhart. “Espaço de experiência” e “horizonte de expectativa”: duas categorias históricas. In: _____. Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, p. 305-327, 2006, p. 312.

⁷⁹ Ibid, p. 313.

⁸⁰ JAUSS, op. cit., p. 71.

caminho para a escritura”.⁸¹ Na tentativa de situá-la na tradição literária, muitos dos estudos buscaram relacioná-la à produção anterior. Os livros foram associados a Charles Baudelaire e Stéphane Mallarmé, às artes de Pablo Picasso e Marcel Duchamp,⁸² por exemplo. Na busca de uma genealogia, a obra foi inserida na esteira de livros ilustrados produzidos desde o século XV.⁸³ Porém, interpreto que um bom modo de buscar uma possível relação genealógica seja recorrer aos próprios textos do autor.

Xavier publicou uma série de artigos nos quais parecia querer buscar relações entre seu próprio fazer literário e a produção que o antecedeu. Entre seus ensaios e artigos de jornal, o autor demonstrou quais eram suas referências e interesses. Há diversos trabalhos sobre cinema, histórias em quadrinhos, literatura ilustrada, e narrativas híbridas compostas por imagens e textos. Xavier revelou conhecer profundamente a produção de obras nas quais ilustração e palavra atuavam de maneira complementar, em 2002 o autor apresentou um levantamento de como a imagem apareceu de maneira narrativa em textos de diferentes culturas ao longo do tempo.⁸⁴ Em outros ensaios evidenciou conhecer muito bem a produção contemporânea de livros ilustrados e interativos.⁸⁵ Valêncio Xavier costumava citar obras pouco conhecidas que geralmente dialogavam com sua própria escrita, como *O livro das horas* (1920), “romance em 165 imagens de Frans Masereel”,⁸⁶ que era admirado por Thomas Mann, e *Mitsou* (1922) do pintor francês Balthus, “uma novela em 40 ilustrações sem texto que é a “biografia” inventada”⁸⁷ do gato do artista. A mesma ideia de “biografia inventada” elaborada com imagens havia sido posta em prática por Xavier em *Minha mãe morrendo e o menino mentido*,⁸⁸ livro sobre a infância do autor, publicado antes do ensaio sobre a obra de Balthus.

⁸¹ PIGNATARI, op. cit.

⁸² BORBA, *Para além da escritura*, op. cit., p. 21-30, BORBA, *A poética de Valêncio Xavier*, op. cit., p. 61-65.

⁸³ COLONETTI, Milton. *A intersemiose paragramática do método compositivo de Valêncio Xavier ou Até cubanos*. Monografia (Graduação em Letras). Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRS, 2007, p. 8-11.

⁸⁴ XAVIER, Valêncio. Poesia visual – Imagem e texto formam uma única linguagem e se conjugam historicamente na literatura e na arte. *Gazeta do Povo*, Caderno G, Curitiba, p. 8. 21 abr. 2002.

⁸⁵ XAVIER, Valêncio. Livros. *Gazeta do Povo*, Caderno G, Curitiba, p. 2-3, 09 out. 1995.

⁸⁶ XAVIER, Valêncio. ‘Zequinha’ é romance contado em balas. *O Estado de São Paulo*, Caderno 2, São Paulo, p. D7, 20 jul. 1996.

⁸⁷ XAVIER, Valêncio. As ninfetas de Balthus. *Vox*, [n. 21] p. 38-41, [2001], p. 38.

⁸⁸ XAVIER, Valêncio. *Minha mãe morrendo e o menino mentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

Fruto de suas pesquisas, há diversos ensaios em que Xavier buscou uma genealogia para sua produção também na conjuntura literária brasileira. O autor situava *O Ateneu* (1888) de Raul Pompéia, e *Pathé-Baby* (1926) de Antônio de Alcântara Machado, como pioneiros da literatura visual no país.⁸⁹ O diálogo com *Pathé-Baby* vai muito além da relação genealógica. Segundo Xavier,

Neste seu primeiro livro publicado, a idéia de Alcântara Machado foi mostrar num *arremedo de cinema* sua viagem por 23 cidades da Europa, em 1925, *como se fosse um filme mudo* (na época não existia cinema sonoro).

O esquema é uma página ímpar com o nome da cidade visitada e o número de ordem da viagem; a *página par em branco* e a ímpar seguinte com os desenhos do excepcional Antonio Paim Vieira (1895-1988), *trazendo na parte de cima, como se projetada numa tela, a imagem humorística da cidade*. Na parte de baixo, a caricatura dos quatro músicos [...] que acompanham o filme mostrado na tela acima, como era comum nos cinemas do tempo do filme mudo. *Nas páginas seguintes vem o delirante texto* de Alcântara Machado referente à cidade “filmada” [...].

Nos textos sobre as cidades *entram sons, trechos de poesias, letras de músicas e de árias de óperas, falas e discussões, a escritura de cartazes etc.* [...]

Assim, a *narrativa dupla* de *Pathé-Baby* corre em duas pistas: o filme escrito por Alcântara Machado e o filme desenhado por Paim.⁹⁰

O ensaio de Xavier sobre *Pathé-Baby* parece descrever seu próprio livro de 1983, *Maciste no inferno*, que também foi composto como um “arremedo de cinema”, “como se fosse um filme mudo”, “trazendo na parte de cima, como se projetada numa tela a imagem” recortada de um filme. Sempre com “a página par” na cor cinza e “nas páginas seguintes vem o delirante texto” em que “entram sons, [...] falas e discussões”, além das legendas do filme. *Maciste no inferno* se caracteriza por sua “narrativa dupla”: um antigo filme italiano,⁹¹ e a história de um homem que tenta abusar sexualmente de uma mulher sentada ao seu lado enquanto o filme é exibido.

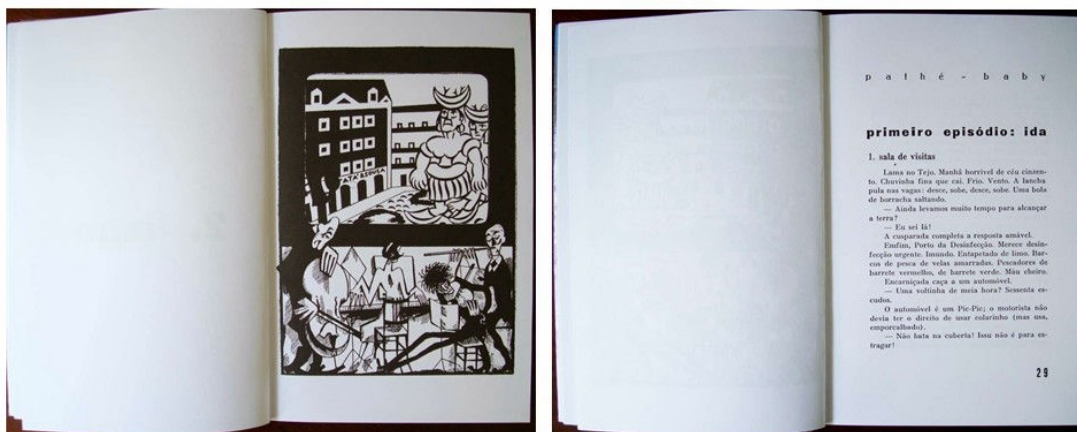
Xavier concedeu uma entrevista na qual comentou *Pathé-Baby*, dizendo: “aquele livro grudou em mim”.⁹² Até mesmo a composição das duas obras é semelhante, a forma como textos e imagens são distribuídos nas páginas do livro de Xavier é bastante próxima de *Pathé-Baby*.

⁸⁹ XAVIER, Valêncio. Cinema escrito. *Cult: Revista Brasileira de Literatura*, São Paulo ano 4, n. 47, p. 62-63, jun. 2001.

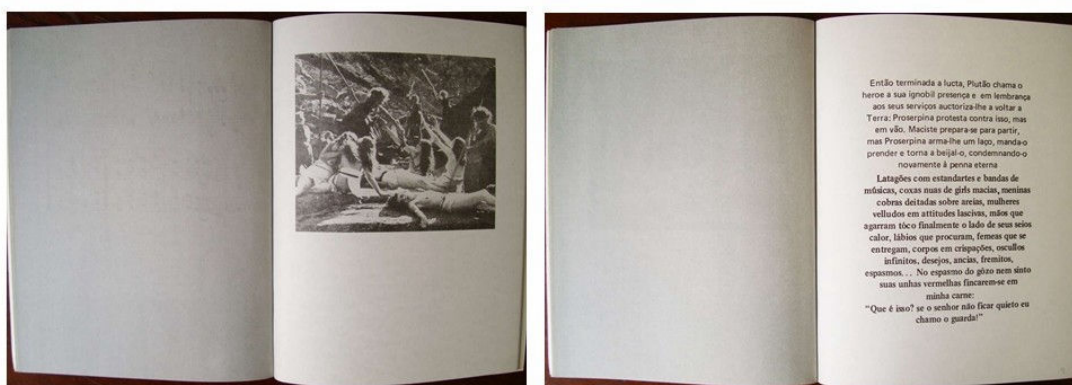
⁹⁰ Ibid. p. 62, grifos meus.

⁹¹ Trata-se de *Maciste all'inferno* (1926), dirigido por Guido Brignone. Disponível em: http://www.cinemedioevo.net/Film/cine_maciste_inferno_1926.htm. Acesso em 20 set. 2010.

⁹² XAVIER apud FERNANDES, José C. O livro conta o que o menino viu. *Gazeta do Povo*, Caderno G, Curitiba, p. 5, 25 mar. 2001. Cinemateca de Curitiba, Pasta Valêncio Xavier.



FONTE: MACHADO, António de A. *Pathé-Baby*. Ed. fac-símile. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 2002, p. 26-29.



FONTE: XAVIER, *Maciste no inferno*, op. cit., [p. 38-41].

Não se trata aqui de buscar a originalidade de um ou outro autor, mas sim de evidenciar diálogos. Até porque, mesmo possuindo composições similares, os livros abordam temas distintos. *Pathé-Baby* relata as experiências de viagem de Alcântara Machado pela Europa, enquanto *Maciste no inferno* traz duas narrativas entrelaçadas: um antigo filme e o comportamento de seus espectadores.

A narrativa literária ligada ao cinema diversas vezes foi apontada pelos leitores de Xavier, associando seus livros aos filmes de Sergei Eisenstein e Jean-Luc Godard.⁹³ O próprio autor explicava: “No que eu escrevo pode ter referências ao cinema, TV e HQ [...], mas certamente não são nada disto”.⁹⁴ Além de diálogos com o cinema, Xavier buscou relações com livros que ele próprio chamou de “literatura

⁹³ BORBA, *Para além da escritura*, op. cit., p. 105-112; CHICOSKI, op. cit., p. 73-80; ROCKER NETO, op. cit., 53-63, 100-106; SOERENSEN, op. cit., p. 60.

⁹⁴ XAVIER apud TERRON, Joca R. O grande circo freak de Valêncio Xavier. In: XAVIER, Valêncio. *Meu 7º dia*. São Paulo: Edições Ciência do Acidente, p. 48-54. 1999, p. 51.

cinemática”. Segundo ele, *O Guarani* (1857) de José de Alencar⁹⁵ juntamente os romances de Paulo Setúbal,⁹⁶ das primeiras décadas do século XX, foram os primeiros a possuir “linguagem cinematográfica” no país, pela forma como montaram as frases, o pelo uso de flash-backs de modo similar aos audiovisuais.

O autor ainda escreveu ensaios sobre histórias em quadrinhos, nos quais levantou importantes momentos das HQs ao longo do tempo,⁹⁷ e pesquisou sua origem no Brasil.⁹⁸ Xavier defendia que os quadrinhos e o cinema possuíam origens em comum e se influenciavam mutuamente.⁹⁹ Seu interesse por narrativas híbridas e dialógicas também era marcante, chegando a interpretar as figurinhas das famosas balas Zequinha como um romance alinear sobre o povo paranaense.¹⁰⁰ A meu ver, Xavier evitava enquadrar qualquer tipo de manifestação cultural numa única categoria, desse modo figurinhas de bala podiam ser entendidas como narrativa romanesca. Esse posicionamento pode ser percebido em sua escrita, uma vez que é composta por colagens de expressões culturais variadas, desde textos informativos e propagandas, até a literatura pornográfica.

Sua produção literária não pode ser interpretada apenas na tradição de livros ilustrados e do cinema, pois é fruto do seu interesse por diversas manifestações culturais e discursivas, que estão além da literatura e do audiovisual, como as HQs, as artes plásticas, a publicidade e a história.

Nos ensaios, alguns de seus interesses e relações com a produção artística anterior são sugeridos, e analisando também as entrevistas concedidas por Xavier é possível perceber ainda os diálogos com a literatura de sua época. O autor acompanhava a escrita de conterrâneos como Paulo Leminski, Manoel Carlos Karam e Jamil Snege,¹⁰¹ e dizia admirar Dalton Trevisan, que para Xavier era “um dos

⁹⁵ XAVIER, Valêncio. *O Guarani*, o romance do povo brasileiro. *Gazeta do Povo*, Caderno G, Curitiba, p. 6-7, 06 dez. 1998.

⁹⁶ Maria Salete Borba cita um texto inédito intitulado *A modernidade em Paulo Setúbal. Pioneiro da linguagem cinematográfica na literatura brasileira* de autoria de Valêncio Xavier. Cf. BORBA, *Para além da escritura*, op. cit., p. 97-98. O mesmo texto havia sido citado por Xavier em seu ensaio sobre *O Guarani*.

⁹⁷ XAVIER, Valêncio. Palavras e imagens em ação. *Gazeta do Povo*, Caderno G, Curitiba, p. 3. 14 fev. 1999.

⁹⁸ XAVIER, Valêncio. Tico-Tico pia? Ora se pia! *Gazeta do Povo*, Caderno G, Curitiba, p. 4-5, 26 set. 1996.

⁹⁹ XAVIER, Valêncio. Da lanterna mágica. *Gazeta do Povo*, Caderno G, Curitiba, p. 4, 07 jul. 1996; XAVIER, Valêncio. HQ e cine. *Gazeta do Povo*, Caderno G, Curitiba, p. 5. 12 out. 1995.

¹⁰⁰ XAVIER, ‘Zequinha’ é romance contado em balas, op. cit.

¹⁰¹ XAVIER, Valêncio. Happy Birthday to you Curitiba. *Gazeta do Povo*, Caderno G, Curitiba, s/p, 21 mar. 2001.

maiores da língua portuguesa de todos os tempos”.¹⁰² O paralelo entre as produções dos dois últimos pode ser traçado pelas temáticas focando o sexo, a violência, e a cidade de Curitiba, que para ambos sempre se destacou como principal cenário de suas histórias.¹⁰³ Existe ainda a questão estética, que tanto para Trevisan quanto para Xavier é marcada pela concisão e a narrativa fragmentada. Mais um diálogo interessante foi apontado por Arnaldo Franco Junior, para quem os dois escritores buscaram afirmar sua autoria questionando a concepção de originalidade literária, Trevisan reescrevendo os próprios textos, como em plágios de si mesmo, e Xavier usando colagens de textos da mídia.¹⁰⁴

Outro diálogo contemporâneo está na produção do escritor mineiro Sebastião Nunes. O autor também possui uma escrita caracterizada pelo uso de imagens com caráter narrativo. Sua literatura é marcada pela crítica e a apropriação da publicidade, sendo que seus livros são compostos de maneira bastante similar aos de Valêncio Xavier. O primeiro livro de Nunes a utilizar colagens de ilustrações narrativas classificado como romance, *Somos todos assassinos*,¹⁰⁵ foi publicado em 1980, um ano antes de *O mez da gripe*.

Xavier citava as obras de Sebastião Nunes como o que se escrevia de mais interessante em sua época.¹⁰⁶ Numa entrevista disse lamentar que o autor não tivesse sido reconhecido e chegou a comentar como se falasse com o próprio escritor: “você sabe, Sebastião, que eu queria que aquilo que está acontecendo comigo acontecesse com você.”¹⁰⁷ A relação entre os autores está pautada na produção de um tipo de literatura visual, apropriando-se de imagens e discursos da mídia. Mas mesmo que as obras sejam próximas pelo aspecto visual e pelas apropriações, as temáticas são bastante distintas. Nunes embasou sua literatura na crítica ao consumismo e à publicidade de sua época, enquanto Xavier se voltou principalmente a buscar interpretações para o passado.

¹⁰² XAVIER, Valêncio. Não é questão de estilo. *Gazeta do Povo*, Caderno G, Curitiba, s/p, 14 fev. 1993.

¹⁰³ Sobre a configuração do espaço na obra de Dalton Trevisan, cf. NICOLATO, Roberto. *Literatura e Cidade: o universo urbano em Dalton Trevisan*. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal do Paraná – UFPR, 2002.

¹⁰⁴ FRANCO JUNIOR, Arnaldo. Texto, intertextualidade e autoria nas obras de Dalton Trevisan e Valêncio Xavier. In: *Anais do XI Congresso Internacional da ABRALIC – Tessituras, Interações, Convergências*, São Paulo, s/p, 2008.

¹⁰⁵ NUNES, Sebastião. *Somos todos assassino*. In _____. *Somos todos assassinos / Sacanagem Pura*. 3 ed. Sabará-MG: Edições Dubolso, 1995.

¹⁰⁶ TERRON, op. cit., p. 54.

¹⁰⁷ XAVIER apud KUBOTA, Marília. O fantástico mundo de Valêncio Xavier. Disponível em: <http://www.cronopios.com.br/site/artigos.asp?id=3971>. Acesso em 09 mai. 2010.



FONTE: NUNES, op. cit., p. 62-63.

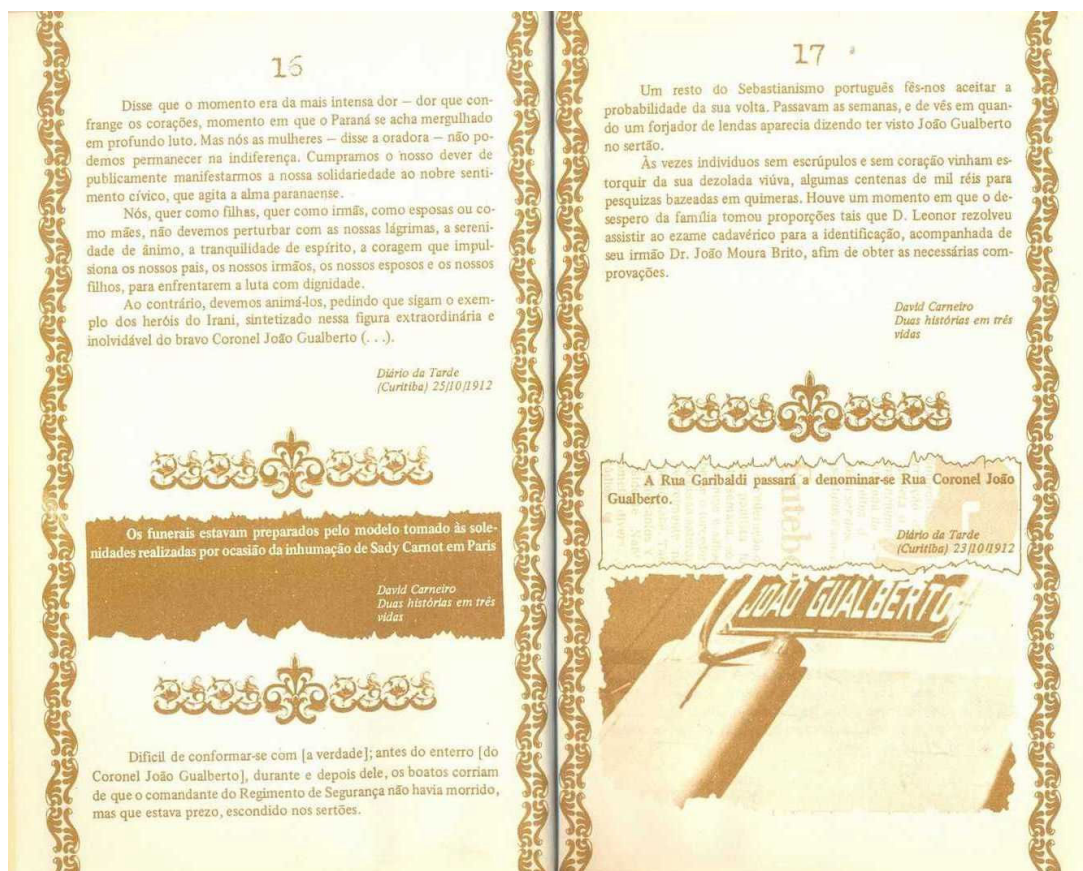
O diálogo mais direto com a obra literária de Xavier possivelmente esteja em *Guerra camponesa no Contestado*¹⁰⁸ de Jean-Claude Bernardet.¹⁰⁹ Assim como *O mez da gripe*, o livro de Bernardet é todo composto por colagens de notícias de jornais, revistas, livros, fotografias, gravuras, roteiros de filme, entre outras. Com narrativa bastante fragmentada, a obra se assemelha a um documentário em que as interferências do autor são camufladas, mas ainda assim podem ser percebidas pela seleção e edição, e também por breves comentários explicativos entre alguns textos.

Bernardet coloca lado a lado os mais variados tipos de narrativa sobre a disputa da região entre os estados do Paraná e Santa Catarina, conhecida como Contestado. O autor não faz distinção entre discursos oficiais, populares, acadêmicos e mesmo lendas sobre o evento, formando uma coletânea de fragmentos de fontes históricas sobre o conflito. Ao final do livro, ainda é apresentada, de maneira acadêmica, a documentação utilizada. Depois de explicitadas as referências, Bernardet

¹⁰⁸ BERNARDET, Jean-Claude. *Guerra camponesa no Contestado*. São Paulo: Global Editora, 1979.

¹⁰⁹ A ideia de relacionar os livros de Bernardet e Xavier vem de Marilene Weinhardt, num artigo voltado a analisar o uso de fontes históricas pelo romance brasileiro contemporâneo. Cf. WEINHARDT, Marilene. As vozes documentais do discurso romanesco. In: FARACO, Carlos A. et al (orgs). *Diálogos com Bakhtin*. 4 ed. Curitiba: Editora UFPR, p. 283-302, 2007, p. 297.

deixa bem claro: “A Valêncio Xavier devo à parte principal desta documentação”.¹¹⁰ Além disso, um texto de Xavier ainda foi utilizado numa colagem no livro.¹¹¹

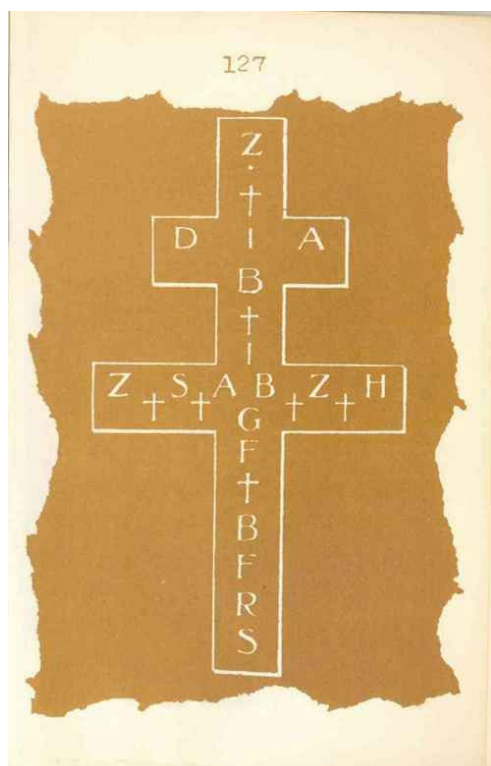


FONTE: BERNARDET, op. cit., 16-17.

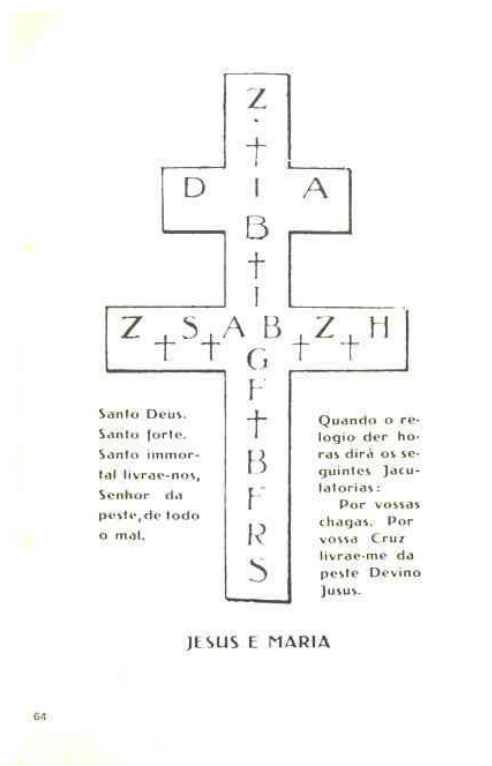
A proximidade entre *O mez da gripe* e *Guerra camponesa no Contestado* é evidente. Ambos abordam a temática histórica das primeiras décadas do século XX, na região paranaense. Usam a colagem de fragmentos de registros históricos, compondo a narrativa com uma coletânea de fontes. Mas enquanto Bernardet as transcreveu, Xavier além da transcrição optou principalmente pela utilização de fac-símiles. A documentação utilizada nos dois livros é bastante similar, e chega a ponto de utilizar exatamente a mesma ilustração: a cruz que aparece na página 127 de *Guerra camponesa no Contestado* está também na página 64 de *O mez da gripe*. É ainda possível perceber que a matriz utilizada pelos autores foi a mesma, pois as falhas de impressão que caracterizam a ilustração em ambos os livros são idênticas.

¹¹⁰ BERNARDET, op. cit., p. 124.

¹¹¹ Ibid., p. 26-27.



FONTE: BERNARDET, op.cit., p. 127.



FONTE: XAVIER, *O mez da gripe*, op cit., p. 64.

Ao analisar as duas obras em paralelo, fica claro que seus autores dialogavam sobre a escrita.¹¹² Também é preciso destacar que ambos possuem ligações profissionais relacionadas ao audiovisual, Bernardet é um renomado crítico e pesquisador de cinema, enquanto Xavier foi cineasta, talvez por isso os dois livros lembrem tanto a estrutura dos documentários.

Novamente não se trata de buscar a originalidade de uma obra em detrimento de outra, mas sim suas relações. Inclusive porque, apesar de *Guerra camponesa no Contestado* ter sido publicado em 1979, dois anos antes de *O mez da gripe*, o livro de Xavier já estava escrito desde 1975,¹¹³ e apenas não tinha recebido nenhuma publicação.

Com a leitura do conjunto de textos produzidos pelo autor, composto por contos, crônicas, novelas, artigos e ensaios, percebi que ele próprio destacava seus interesses e os diálogos de sua escrita. Xavier procurou encontrar relações entre seu fazer literário e a tradição que o antecedeu, entretanto não se ateve estritamente à

¹¹² Em abril de 2011, quando visitei o sebo *Figaro*, no qual havia boa parte do acervo de Valêncio Xavier, encontrei um exemplar do livro *Trajectoria crítica* (1978) de Jean-Claude Bernardet que pertenceu a Xavier. Na obra constava um autógrafo e a seguinte anotação: “encontrei especialista no Contestado que é professor da Universidade de Jerusalém. Sabe mil coisas. Te apresento quando você vier / J.C. Bernardet”.

¹¹³ LOPES, op. cit.

literatura, e buscou diálogos em formas de expressão variadas, como as histórias em quadrinhos, o cinema, a propaganda, as artes plásticas, a história e até mesmo em figurinhas de bala. Seu fazer literário é composto pelo cruzamento dessas narrativas distintas colocadas todas num mesmo nível cultural, sem nenhum tipo de distinção ou hierarquia. Foi assim que as ilustrações das balas Zequinha puderam ser interpretadas como equivalentes de um romance ilustrado que era admirado por escritores renomados como Thomas Mann.¹¹⁴

O próprio Xavier via com desconfiança as interpretações que propunham sua obra como descontinuidade. Numa entrevista de 1981, o autor declarou;

Se tem algum caráter inovador ou revolucionário, como estão dizendo, deve-se justamente a utilização que faço da imagem; porém como a palavra ainda é a maior força de expressão fiz uma novela literária usando também a imagem da palavra.¹¹⁵

Em outra entrevista, Xavier explicou como percebia seu fazer literário.

No *Mez da Grippe*, tem uma cena de um alemão que cria um incidente no Teatro Hauer. Como Balzac escreveria essa cena? Descreveria o personagem, detalharia o teatro e então contaria o que aconteceu lá dentro. *Eu fiz a mesma coisa*, só que coloquei um desenho tirado de um anúncio da época, de um sujeito que me pareceu capaz de realizar aquela ação, daí coloquei uma foto do Teatro Hauer e então reproduzi uma notícia de jornal que descrevia o incidente. *Fiz a mesma coisa que Balzac faria*, só que, em vez de palavras usei imagens e imagens de palavras.¹¹⁶

Xavier tinha consciência de que sua escrita estava permeada por transformações estéticas, principalmente o uso da imagem. Porém, fica claro que o autor interpretava sua literatura como uma continuidade, a associando à tradição romanesca do século XIX, de que Honoré de Balzac é um dos grandes representantes. Acredito que uma boa forma de interpretar a obra de Xavier seja entendê-la então como uma continuidade com alterações, mas que não chega a se configurar enquanto ruptura no contexto literário brasileiro. Sobretudo porque, como busquei demonstrar, o autor procurou construir uma genealogia para sua produção, pesquisou as expressões artísticas que o antecederam, e estabeleceu diversos diálogos com a literatura de sua época.

Sua obra literária pode trazer uma descontinuidade na experiência, formando um novo horizonte de expectativa para seus leitores, principalmente para os que interpretaram seus livros como novidade. Entretanto, pelos diálogos sugeridos em

¹¹⁴ XAVIER, 'Zequinha' é romance contado em balas, op. cit.

¹¹⁵ XAVIER apud LOPES, op. cit.

¹¹⁶ XAVIER apud TERRON, op. cit., p. 51, grifos meus.

seus próprios textos não é difícil perceber que houve outros autores com estéticas similares no Brasil. Situados no contexto de Xavier, como Jean-Claude Bernardet e Sebastião Nunes, ou em épocas anteriores, como Antônio de Alcântara Machado, estes escritores revelam que a obra de Valêncio Xavier não corresponde a uma ruptura no contexto literário nacional, pois outros, antes dele, realizaram estéticas similares.

Possivelmente, estas conexões não tenham sido percebidas pela fortuna crítica anteriormente devido às obras com as quais Xavier dialogou serem, em sua maioria, pouco conhecidas, como as de Sebastião Nunes, os livros de pintor francês Balthus e de Jean-Claude Bernardet. E mesmo *Pathé-Baby* de Alcântara Machado, que embora seja um exemplo bastante interessante da estética modernista, parece passar despercebido pelos estudos acadêmicos atuais.¹¹⁷ Os livros de Valêncio Xavier podem constituir um novo horizonte de expectativa, mas somente para aqueles que desconhecem as relações de suas obras com tais escritores, e não configuram uma ruptura na conjuntura literária nacional.

Outro fator que possivelmente tenha dificultado a percepção das relações da escrita de Xavier foram os suportes nos quais os textos do autor foram publicados. A maioria dos ensaios e artigos em que ele revela sinais de seus diálogos está em jornais e revistas, o que implica em pesquisas bastante detalhadas, dada a dificuldade de encontrar os textos.¹¹⁸

Desse modo, busquei contextualizar a produção literária de Valêncio Xavier recorrendo aos indícios deixados por ele próprio. Passo agora a destacar alguns aspectos de seus primeiros ensaios, pois interpreto serem relevantes para a compreensão da conjuntura sociocultural na qual o autor esteve inserido. E também discuto de que forma a consciência histórica se configura nestes textos.

¹¹⁷ Na própria edição de 2002 de *Pathé-Baby* há um levantamento dos estudos sobre o livro de Alcântara Machado, consta que o mais recente data de 1966. Cf. MACHADO, op. cit., p. 64 da “Bibliografia”.

¹¹⁸ Mesmo para esta pesquisa só tive acesso a uma parte substancial dos textos de Xavier publicados em periódicos graças a Júlio Rucker Neto, a quem sou muito grato por facilitar um trabalho que talvez até mesmo fosse impossível. O pesquisador gentilmente me cedeu as fontes utilizadas em sua dissertação, que ele teve a oportunidade de levantar no acervo particular de Valêncio Xavier, em 2006. Outra parte dos textos foi pesquisada por mim nos acervos da Biblioteca Pública do Paraná, da Casa da Memória de Curitiba e da Cinemateca de Curitiba.

1.3. A evidente necessidade da memória

Durante a década de 1970, Valêncio Xavier publicou três livretos enfocando a cultura curitibana: *Desembrulhando as balas Zequinha* (1974), *História de Curitiba em quadrinhos* (1975) e *O lazer na Curitiba antiga* (1975), e o livro *Curitiba, de nós* (1975), em parceria com o artista plástico Poty Lazzarotto.

Em *Desembrulhando as balas Zequinha*, Xavier apresentou um ensaio a respeito das famosas figurinhas curitibanas que acompanhavam as balas entre as décadas de 1920 e 1970. O autor deixa explícito que recorreu a entrevistas com pessoas que vivenciaram a época, evidencia e cita suas referências. Seu ensaio analisa as mudanças pelas quais as figurinhas passaram com o tempo, discute também a linguagem apresentada comparando-a com a de sua época. De acordo com ele, “os textos das Balas Zequinha formam um curioso dicionário de seu linguajar popular, que pode servir de base para um estudo mais profundo”.¹¹⁹ Utilizando as figurinhas como referência, Xavier fala de costumes curitibanos antigos e de seu tempo.

A intenção de preservar a memória é destacada no pequeno ensaio, desde a citação do filme *Hiroshima meu amor* (1959), de Alain Resnais: “Por que negar a evidente necessidade da memória?”, que Xavier utiliza como epígrafe, até as frases finais do texto nas quais o autor explica suas finalidades:

A memória da maioria das pessoas é feita de emoções e não de datas e nossa intenção em transferir essa memória para este pequeno trabalho foi a de preservá-la. Ela está aí, pronta para aceitar substituições e inclusão de informações.¹²⁰

A memória é também o foco de *O lazer na Curitiba antiga*. O livreto foi organizado como um registro de exposição fotográfica sobre o lazer na capital paranaense na passagem do século XIX para o XX. A obra traz uma série de fotos e três gravuras, os textos de Xavier funcionam como uma espécie de legenda, mas, além disso, produzem uma narrativa tentando demonstrar as rupturas e permanências na cultura da cidade. Apesar do texto parecer ter requerido algum tipo de pesquisa devido à quantidade de informações, não há nenhum esclarecimento a este respeito, mas o autor fornece algumas explicações dizendo não poder responder a certas questões devido à ausência de fontes.

¹¹⁹ XAVIER, *Desembrulhando as balas Zequinha*, op. cit., p. 4.

¹²⁰ Ibid., p. 8.

Já *História de Curitiba em quadrinhos* busca levar a relação com o passado a um público menos usual. Trata-se de uma HQ ilustrada por Moacyr Calesco e com supervisão do historiador Ruy Wachowicz, apresentando um relato ufanista e evolucionista da história curitibana direcionado ao público infantojuvenil. O livreto traz, em texto ágil, uma síntese político-econômica desde os primeiros colonizadores até a época dos autores, com aspectos sobre arte e educação. De acordo com Wachowicz, “nesta sugestiva história em quadrinhos, estão apresentados aos ávidos leitores infantis os fundamentos históricos da capital paranaense”.¹²¹

No livro *Curitiba, de nós* foi utilizada uma forma distinta. Produzido em parceria com Poty Lazzarotto, traz gravuras que dialogam com as crônicas de autoria de Xavier. Os autores rememoram, de maneira alinear e fragmentada, a cidade das primeiras décadas do século XX, trazendo aspectos culturais da capital. De acordo com Cassiana Lacerda Carollo,

elegendo Curitiba como inspiração, Poty e Valêncio se debruçam em lembranças, perseguem informações, estudam detalhes curiosos, corrigem e retomam ângulos de interpretação e recuperam um mundo de tipos, casos, descobertas e mistérios de uma cidade que acaba sendo de todos.¹²²

O livro aborda uma série de temas cotidianos, bares e personagens da cidade, pequenos eventos, hábitos culturais, credences e costumes. Segundo os autores, as gravuras de Poty evocam o tempo de sua infância enquanto os textos de Xavier

não tem a intenção de traçar a história dessa época. Foram escritos misturando lembranças, conversas com Poty e com outros que viveram naquele e em outros tempos.¹²³

A obra traz um curioso panorama cultural de Curitiba na primeira metade do século XX, são mais de cem crônicas de apenas uma página cada, que deixam “evidente o projeto de abranger os vários ângulos do cotidiano que recuperam a vida da cidade e convocam o surgimento de seus tipos, hábitos e lendas”.¹²⁴

Um tema tão abrangente quanto a memória requer algumas explicações prévias, por isso, julgo interessante recorrer às proposições de Paul Ricoeur sobre o assunto. Contra a tradição que associa a memória à imaginação e às construções ficcionais, Ricoeur destaca que a memória compartilha com a historiografia a busca

¹²¹ WACHOWICZ, Ruy. In: XAVIER, *História de Curitiba em quadrinhos*, op. cit., p. 2.

¹²² CAROLLO, Cassiana L. *Curitiba, de nós: o livro*. In: LAZZAROTTO; XAVIER, *Curitiba, de nós*, op. cit., s/p.

¹²³ LAZZAROTTO, Potyguara; XAVIER, Valêncio. Espécie de prefácio. In: _____. *Curitiba, de nós*, op. cit., s/p.

¹²⁴ CAROLLO, op. cit., s/p.

pela verdade, entretanto somente a historiografia o faz criticamente e de maneira científica, cabendo a ela remediar e corrigir as falhas e abusos da memória.¹²⁵

De acordo com Ricoeur, “não temos nada melhor que a memória para significar que algo ocorreu, se passou *antes* que declarássemos nos lembrar”.¹²⁶ Para ele, a memória é a primeira relação que temos com o passado, sendo a história a segunda. E a “epistemologia de verdade que rege a operação historiográfica e o regime de crença que governa a fidelidade da memória são irreduzíveis, e nenhuma prioridade, nem superioridade pode ser dada a uma à custa da outra”.¹²⁷ Ricoeur destaca a importância da memória para a ciência da história, uma vez que sem ela, esta relação primeira do passado, registrada através de testemunhos, qualquer tipo de pesquisa historiográfica seria impossível.

O autor salienta que há diversas forças institucionais que permeiam a memória, de modo que ela é formada por fenômenos ideológicos “de distorção da realidade, de legitimação do sistema de poder, de integração ao mundo comum por meio de sistemas simbólicos imanentes à ação”.¹²⁸ E são exatamente os excessos ideológicos que levam aos abusos da memória.

Também para o historiador Jörn Rüsen “A história é uma forma elaborada de memória”.¹²⁹ De acordo com ele, a interpretação da passagem do tempo realizada pela memória faz parte da consciência histórica. E mesmo que a memória não seja elaborada cientificamente, ela é um tipo de conhecimento que possibilita interpretar o passado, conferindo-lhe significado no presente para a orientação da vida prática.

Assim, retorno aos textos de Xavier. Além da ênfase na memória curitibana, as primeiras obras do autor possuem ao menos mais um aspecto em comum, a publicação através da Fundação Cultural de Curitiba.¹³⁰

Ora, na década de 1970, a capital do Paraná passou a receber uma série de alterações com o intuito de transformar a cidade num modelo de desenvolvimento, investindo, sobretudo, no planejamento urbanístico. Os investimentos estiveram

¹²⁵ Cf. SILVA, Helenice R. da. “Rememoração”/Comemoração: as utilizações sociais da memória. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 22, n. 44, p. 425-438, 2002, p. 431.

¹²⁶ RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007, p. 40, grifo do texto original.

¹²⁷ CHARTIER, Roger. *A história ou a leitura do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009, p. 24.

¹²⁸ RICOEUR, op. cit., p. 95.

¹²⁹ RÜSEN, Como dar sentido ao passado, op. cit., p. 164.

¹³⁰ No caso de *Curitiba, de nós*, o livro ainda recebeu uma segunda edição da SEEC (Secretaria de Estado da Cultura do Paraná) em parceria com a Nutrimental, em 1989.

associados principalmente às gestões de Jaime Lerner como prefeito (1971-1975, 1979-1982, 1988-1992) e também como governador do estado (1994-2002).¹³¹

Porém,

Mais do que dar determinada forma à malha urbana, esses arquitetos de inspiração Humanista desejavam criar uma nova postura do cidadão frente à sua cidade [...]. Numa palavra, o que se ambicionava era a mudança de mentalidade do indivíduo frente à sua cidade.

Promover a “integração do homem à cidade”, fazer com que “o cidadão tivesse orgulho da cidade”, integrar “o homem no projeto de revitalização dos valores tradicionais da cidade”, fazer “de cada curitibano um urbanista” e fazer uma cidade “humana” eram objetivos recorrentes colocados pela elite do planejamento. Assim, a criação de um leque de oportunidades de cultura e lazer, utilizando ao máximo os equipamentos disponibilizados pela reforma urbana, além da política de preservação do patrimônio histórico foram instrumentos acionados recorrentemente pelos administradores para a consecução desses objetivos.¹³²

Uma das preocupações do projeto da reestruturação da cidade era encontrar um padrão que fosse específico, “típico de Curitiba”. Desse modo, surgiram investimentos na edificação de uma “identidade curitibana”, forjando ideologias, resgatando o passado e construindo memórias. A infraestrutura cultural da cidade foi reformada ao longo das décadas de 1970 e 1980 e as artes passaram a ser patrocinadas em boa medida pela Prefeitura Municipal.

Curitiba vê surgir sua Secretaria da Cultura para dar cabo às ações culturais da cidade, com a implantação de um projeto social, político e econômico bem definido. A criação da Fundação Cultural de Curitiba, [...] um órgão com status de Secretaria, se dá em 1973.

Com os primeiros passos dados, o mapa artístico da cidade começa a ser definido com políticas para as mais diversas áreas artísticas, num movimento de expansão, tanto de equipamentos físicos públicos quanto de outras atividades correlatas que se tornariam marcas registradas da “capital cultural”.¹³³

Assim, os ensaios publicados por Valêncio Xavier ao longo da década de 1970, surgiram inseridos num contexto mais amplo de construção de um passado cultural da capital paranaense. Durante a década, os investimentos no desenvolvimento urbano de Curitiba foram aplicados em diversos setores, como o planejamento do sistema viário, a construção de redes de transporte coletivo, a implantação de áreas verdes e a preservação de centros históricos.¹³⁴ Associado a isso a Prefeitura Municipal procurou edificar locais voltados à preservação do patrimônio

¹³¹ OLIVEIRA, Dennison de. *Curitiba e o mito da cidade modelo*. Curitiba: Editora da UFPR, 2000, p. 15.

¹³² Ibid., p. 56.

¹³³ MORAES, Ulisses Q. de. *Políticas públicas e produção de música popular em Curitiba – 1971 a 1983*. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal do Paraná – UFPR, 2008, p. 38.

¹³⁴ OLIVEIRA, *Curitiba e o mito da cidade modelo*, op. cit., p. 50-56.

histórico e cultural da cidade, como a inauguração do Teatro do Paiol, que era um antigo depósito de pólvora, e se tornou o centro de diversos espetáculos de artistas locais e também de renome nacional. Houve ainda a pavimentação da rua XV de Novembro e do centro histórico do Largo da Ordem, que passaram a ter o tráfego exclusivo para pedestres. E a criação da Casa Romário Martins,

que se tornaria responsável pela publicação dos “Boletins informativos da Casa Romário Martins”. Essas publicações, iniciadas em [...] 1974, trazem periodicamente informações a respeito do patrimônio artístico e cultural de Curitiba e personalidades das mais diversas relacionadas a esse universo. É também um importante veículo de divulgação da Fundação Cultural e de suas ações até os dias de hoje.¹³⁵

Os três primeiros livretos publicados por Xavier, *Desembrulhando as balas Zequinha*, *O lazer na Curitiba antiga* e *História de Curitiba em quadrinhos*, foram lançados exatamente como Boletins Informativos da Casa Romário Martins, através da Fundação Cultural de Curitiba. Sendo que *Desembrulhando as balas Zequinha* foi o primeiro da série. Já o segundo Boletim, não por acaso, abordava a pavimentação da cidade e tinha autoria de Rafael Greca de Macedo,¹³⁶ que anos mais tarde sucedeu Jaime Lerner como prefeito de Curitiba (1993-1996), inclusive assumindo ao cargo com o apoio partidário de Lerner.

Não é difícil de perceber a ligação entre a construção de uma cidade material, pelo projeto urbanístico, com a edificação da cidade ideológica, através dos investimentos em cultura. Desse modo, se buscou reconstruir um passado para Curitiba, através da edificação de memórias que acabaram fazendo parte do patrimônio histórico-cultural da capital paranaense, juntamente com instituições voltadas especificamente para este fim, como a Casa Romário Martins. Como bem observou Dennison de Oliveira, o maior êxito do projeto de reestruturação da cidade foi político, construindo a ideia de Curitiba enquanto um exemplo de desenvolvimento urbano e cultural.¹³⁷

Vale a pena aqui citar novamente um trecho do estudo de Paul Ricoeur:

Torna-se assim possível vincular os abusos expressos da memória aos efeitos da distorção que dependem do nível fenomenal da ideologia. Nesse nível aparente a memória exposta está armada por uma história ela mesma “autorizada”, a história aprendida e celebrada publicamente. De fato, uma memória exercida é, no plano institucional, uma memória ensinada; a memorização forçada encontra-se assim arrolada em benefício da

¹³⁵ MORAES, op. cit., p. 42.

¹³⁶ MACEDO, Rafael G. de. *Os caminhos da pavimentação em Curitiba*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, Boletim Informativo da Casa Romário Martins, ano 1, n. 2, out. 1974.

¹³⁷ OLIVEIRA, *Curitiba e o mito da cidade modelo*, op. cit., p. 63.

rememorização das peripécias da história comum. O fechamento da narrativa é assim posto a serviço do fechamento identitário da comunidade.¹³⁸

Os ensaios de Xavier foram produzidos nesta conjuntura de edificação de memórias para Curitiba, de ressignificação do passado buscando formar a consciência histórica para a construção identitária. Apesar de que seus primeiros trabalhos tenham estado conectados ao projeto de urbanização por parte da Prefeitura Municipal, o autor buscou conferir algum tipo de individualidade às suas obras, e tentou desvinculá-las dessas construções ideológicas, como o leitor verá no próximo capítulo. Isso pode ser percebido pela postura adotada pelo autor por ocasião da publicação de seu livro *Poty, trilhos, trilhas e traços*, em 1994. Xavier não compareceu ao lançamento e se negou a aceitar seus exemplares, devido a algumas alterações de edição, realizadas por parte da Prefeitura Municipal, com as quais não concordou, e ainda declarou: “Se esse livro tivesse saído como deveria, teria outro destino, não presente para político como foi”.¹³⁹

Desse modo, neste primeiro capítulo busquei demonstrar primeiramente como as obras literárias de Valêncio Xavier foram interpretadas em diferentes momentos, tentando problematizar os contextos específicos em que as abordagens foram realizadas. Posteriormente tentei explicitar porque discordo que as obras sejam interpretadas como descontinuidade na tradição literária brasileira, já que possuem diversos diálogos com a tradição que as antecedeu e também com sua conjuntura de produção, conexões estas evidenciadas pelo próprio autor. Finalmente, abordei seus textos publicados durante a década de 1970, contexto que marcou o início de sua produção, e busquei demonstrar que expressam a consciência histórica e surgiram associados a um projeto de urbanização e reconstrução de memórias da cidade de Curitiba. Entretanto o ufanismo destes primeiros ensaios passou a ser abandonado pelo autor a partir da realização de seus audiovisuais, assunto abordado no capítulo seguinte.

¹³⁸ RICOEUR, op. cit., p. 98.

¹³⁹ XAVIER apud CHICOSKI, op. cit., p. 31.

2. A GENTE É A CIDADE

2.1. A construção da história do cinema paranaense

No ano de 1959, Valêncio Xavier havia morado em Paris. Lá, trabalhou como fotógrafo em galerias de arte e conheceu alguns movimentos artísticos.¹⁴⁰ “Na capital francesa, morando a poucas quadras da Cinemateca de Paris, tornou-se um freqüentador assíduo das sessões e cursos lá oferecidos”.¹⁴¹ De acordo com Maria Salete Borba, esse contato com a cultura parisiense foi fundamental para as concepções de arte e cinema desenvolvidas por Xavier,¹⁴² e possivelmente ele tenha se empenhado em realizar em Curitiba um projeto “nos moldes da Cinemateca de Paris”.¹⁴³ Independente de ele ter adotado o modelo parisiense, Xavier buscou elaborar um projeto que valorizasse a comunidade paranaense, sobretudo curitibana, como o leitor verá neste capítulo.

Na época do surgimento da tv no Paraná, durante década de 1960, Xavier trabalhou nas redes Tupi e Paranaense. Atuou desempenhando várias funções, como cenógrafo, escrevendo telenovelas, musicais e programas de teleteatro. Mas abandonou a tv por achá-la um espaço muito voltado à publicidade. Numa entrevista em 1998, o autor declarou: “Fiz um pouco de tudo na tv. Até alguns anos atrás ainda fazia alguns trabalhos, mais pelo dinheiro. Mas perdi o interesse. A tv hoje é um espaço só para publicitários e isso não me agrada”.¹⁴⁴

Ao deixar sua profissão na tv, Xavier passou a atuar em diversas áreas. E durante as décadas de 1970 e 1980, com a atmosfera de desenvolvimento cultural e investimentos na construção de memórias para Curitiba, foi um personagem bastante atuante. Um dos principais incentivadores do cinema paranaense, com um projeto seu, em 1975, foi fundada a Cinemateca do Museu Guido Viaro. A instituição esteve sob sua direção desde a inauguração até 1982, contribuindo para formar toda uma geração

¹⁴⁰ Cf. BORBA, *A poética de Valêncio Xavier*, op. cit.; BORBA, *Para além da escritura*, op. cit., p. 45; O MAGO DE CURITIBA, op. cit., p. 99.

¹⁴¹ BOLETIM DA CASA ROMÁRIO MARTINS. *Cinemateca de Curitiba*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, v. 29, n. 128, set. 2005, p. 18.

¹⁴² BORBA, *A poética de Valêncio Xavier*, op. cit., p. 37-39.

¹⁴³ BOLETIM DA CASA ROMÁRIO MARTINS, op. cit., p. 18.

¹⁴⁴ XAVIER apud CRUZ, op. cit., p. 8.

de cineastas curitibanos.¹⁴⁵ A ideia inicial partiu de Xavier, que convenceu Constantino Viaro, na época diretor administrativo-financeiro da Fundação Cultural de Curitiba, a ocupar o espaço livre no museu.¹⁴⁶

Ali, em menos de 50 metros quadrados, Valêncio iniciaria um trabalho pela pesquisa, guarda e divulgação de tudo que se relacionasse ao cinema brasileiro, em especial do cinema paranaense. Numa verdadeira missão de arqueólogo das imagens, Valêncio Xavier se pôs a caçar tesouros em celulóide e nitrato que, jogados em velhos depósitos, esquecidos em porões e sótãos, poderiam existir não só no Paraná mas em outros estados do Sul. As pesquisas começaram a mostrar resultados: pessoas que possuíam filmes antigos, material ao qual não sabiam que fim destinar, passaram a colaborar com Valêncio que, pouco a pouco, começou a formar o acervo da instituição.¹⁴⁷

Surgindo associada ao Museu Guido Viaro, que havia sido inaugurado apenas um mês antes,¹⁴⁸ diversos fatores contribuíram para a criação da Cinemateca, entre eles “a existência de crítica cinematográfica e de um movimento cineclubista [...]; o surgimento da Fundação Cultural de Curitiba [...] que promoveu mostras, cursos e debates sobre cinema”.¹⁴⁹ E como parte do projeto de reestruturação urbana, a Prefeitura Municipal vinha buscando investir em “espaços tradicionais da cidade, pela sua conversão em salas de espetáculo, centros comunitários, etc., além da construção de vários cinemas de propriedade do poder público”.¹⁵⁰

Durante a atuação de Xavier como diretor da Cinemateca, foram encontrados e restaurados diversos filmes produzidos no estado, como *Panorama de Curitiba* (1909), de Annibal Requião, e *Pátria Redimida* (1930), de João Baptista Groff, obras que Xavier defendeu como marcos da cinematografia nacional.¹⁵¹ No início da instituição o objetivo estava focado nesta recuperação de filmes antigos, muito mais do que na exibição. Para seu primeiro diretor, “O certo da cinemateca seria ter feito,

¹⁴⁵ Entre alguns dos cineastas formados a partir da atuação de Xavier estão Fernando Severo, Beto Carminatti, Pedro Merege e Paulo Biscaia Filho, profissionais muitas vezes premiados por seus filmes.

¹⁴⁶ MILLARCH, Aramis. Xavier, o caçador de filmes perdidos. *O Estado do Paraná*, Almanaque, Curitiba, p. 3, 05 mai. 1991. *Tabloide Digital*, disponível em: <http://www.millarch.org/artigo/xavier-o-caçador-de-filmes-perdidos>. Acesso em 09 out. 2011.

¹⁴⁷ Ibid.

¹⁴⁸ A fundação do Museu Guido Viaro data de 19 de março de 1975, já a Cinemateca foi fundada em 23 de abril daquele ano.

¹⁴⁹ BOLETIM DA CASA ROMÁRIO MARTINS, op. cit., p. 13. Cf. também SANTOS, Francisco A. dos. *Dicionário de Cinema do Paraná*. Curitiba, Fundação Cultural de Curitiba, 2005, p. 11-12.

¹⁵⁰ OLIVEIRA, Curitiba e o mito da cidade modelo, op. cit., 55-56.

¹⁵¹ XAVIER, Valêncio. Um roteiro que começou em 1907. *Referência em planejamento: artes no Paraná II*. Curitiba, p. 10-20, out./dez. 1980, p. 12-13.

nestes primeiros tempos, nenhuma projeção. Deveria ter ficado só na pesquisa”,¹⁵² pois para ele uma cinemateca devia ser

um lugar onde se arquivam filmes e onde se estuda a História do cinema. O cinema paranaense não tinha sido estudado até então, e havia filmes de valor (pelo menos documental e histórico) que estavam se perdendo justamente por falta de um órgão que procurasse a sua preservação. [...] Precisamos encontrar o que falta ser achado, e recuperar o que já conseguimos. Depois disso podemos pensar em outras coisas.¹⁵³

Resultado do empenho em pesquisar a produção cinematográfica, Xavier produziu o ensaio intitulado *Um roteiro que começou em 1907*, publicado em 1980, também pela Fundação Cultural de Curitiba. Segundo ele, “este trabalho não pretende ser uma história do cinema paranaense, tem a pretensão, talvez, de ser uma rápida visão atualizada do cinema paranaense, coisa que nos parece está faltando”.¹⁵⁴ O autor ainda realizou o documentário *História do cinema paranaense*,¹⁵⁵ de 1991, no qual ele próprio discute a cinematografia do estado.

Surgiram também pesquisas de outros autores ligados a Valêncio Xavier, como o ensaio *Referências sobre filmagens e exibições cinematográficas em Curitiba, 1892-1907*,¹⁵⁶ de Solange Stecz, que na época era estagiária na Cinemateca do Museu Guido Viaro, e atualmente trabalha como diretora da Cinemateca de Curitiba.¹⁵⁷ A pesquisa desenvolvida por Stecz resultou numa dissertação de mestrado, concluída em 1988.¹⁵⁸

Mesmo que esse não fosse o objetivo primeiro, desde que surgiu, a Cinemateca contou com projeções diárias, funcionando em parte com recursos da Prefeitura Municipal e em parte com o dinheiro arrecadado de mensalidades dos associados e da cobrança de entradas.¹⁵⁹ Dispondo de poucos recursos, os filmes para exibição eram conseguidos a partir do contato com outras instituições, como o

¹⁵² XAVIER apud CINEMATECA: cultura popular para a digestão da elite. *Voz do Paraná*, Curitiba, p. 6-7, 23-29 mai. 1976, p. 7. Cinemateca de Curitiba, Pasta Valêncio Xavier.

¹⁵³ Ibid., p. 6-7.

¹⁵⁴ XAVIER, *Um roteiro que começou em 1907*, op. cit., p. 18.

¹⁵⁵ XAVIER, Valêncio. *História do cinema paranaense*. [Vídeo]. Direção de Valêncio Xavier e produção de Cineamericanidad Curitiba. Curitiba, Cinemateca do Museu Guido Viaro, 1991. [1 VHS], 28 min., color., son. Atualmente o documentário encontra-se online, cf. http://www.youtube.com/watch?v=NA_V5INPK8Q.

¹⁵⁶ STECZ, Solange. *Referências sobre filmagens e exibições cinematográficas em Curitiba, 1892-1907*. Fundação Cultural de Curitiba, Boletim Informativo da Casa Romário Martins, v. 3, n. 19, jun. 1976.

¹⁵⁷ Em 1995, a instituição recebeu uma nova sede, deixando de se chamar Cinemateca do Museu Guido Viaro e passando a ser chamada de Cinemateca de Curitiba. Cf. SANTOS, op. cit., 61.

¹⁵⁸ Cf. STECZ, Solange S. *Cinema paranaense 1900-1930*. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal do Paraná – UFPR, 1988.

¹⁵⁹ CINEMATECA, op. cit. p. 6.

Instituto Goethe, a Aliança Francesa, e a Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.¹⁶⁰ Posteriormente, quando a Cinemateca passou a oferecer cursos práticos, suas realizações também foram possíveis através de contatos pessoais com profissionais do audiovisual que Xavier hospedava em sua própria casa.¹⁶¹

Ainda que no primeiro ano a Cinemateca tivesse se concentrado mais nas pesquisas, a instituição passou a incentivar a realização de audiovisuais, oferecendo um pequeno suporte aos interessados, como relatou Xavier:

Aos amadores, nós damos filme e pagamos a sonorização. Cada um tem que produzir seja o que for. [...] Nós damos uma olhada antes [no roteiro] apenas para vermos se temos condições de ajudar. Se um sujeito apresenta um roteiro que incluía um avião, ou uma filmagem em Buenos Aires, é óbvio que não podemos providenciar. Mas, na análise das condições, evitamos qualquer tipo de interferência, justamente pra gurizada poder deslanchar. Isso é o tipo de ajuda que oferecemos, inclusive secundária, porque a meta principal da cinemateca é o aspecto documental, histórico do cinema, com a recuperação de filmes antigos.¹⁶²

Analisar a participação de Xavier, enquanto uma figura atuante na conjuntura cultural curitibana das três últimas décadas do século XX, revela que o autor realizou um esforço de tentar reconstruir um passado para a cidade, buscando contribuir culturalmente. Por seu trabalho enquanto diretor da Cinemateca do Museu Guido Viaro, Xavier foi considerado enquanto “Um homem arquivando (em filmes) a história”¹⁶³ por ser “responsável pela recuperação de 50 filmes, que falam muito da história do Paraná deste século [XX]”.¹⁶⁴

A Cinemateca surgiu do desejo em encontrar e restaurar obras cinematográficas que Xavier dizia estarem sendo perdidas por falta de uma instituição desenvolvida para isto, e encontrou uma conjuntura favorável de investimentos na cultura local. Como ele próprio destacou, até aquela época a produção cinematográfica no estado não tinha sido observada por pesquisadores. Ao resgatar estes filmes, os pesquisando e produzindo conhecimento sobre eles, Xavier, estando à frente da Cinemateca, construiu as bases para uma história do cinema paranaense,

¹⁶⁰ Ibid; cf. também MILLARCH, Aramis. Cinema de arte, um negócio. (ainda que sejamos uma cidade universitária). *O Estado do Paraná*, Curitiba, p. 20, 01 ago. 1975. *Tabloide Digital*, disponível em: <http://www.millarch.org/artigo/cinema-de-arte-um-negocio-ainda-que-sejamos-uma-cidade-universitaria>. Acesso em 11 out. 2011.

¹⁶¹ MILLARCH, Aramis. Cursos que formaram os novos cineastas. *O Estado do Paraná*, Almanaque, Curitiba, p. 3. 05 mai. 1991. *Tabloide Digital*, disponível em: <http://www.millarch.org/artigo/cursos-que-formaram-os-novos-cineastas>. Acesso em 10 out. 2011.

¹⁶² XAVIER apud CINEMATECA, op. cit. p. 7.

¹⁶³ UM HOMEM ARQUIVANDO (EM FILMES) A HISTÓRIA DO PARANÁ. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 31 mai. 1977. Casa da Memória de Curitiba, Pasta Valêncio Xavier.

¹⁶⁴ Ibid.

formando a consciência histórica em relação ao audiovisual no Paraná. E pesquisas posteriores partiram dos estudos realizados por ele, por exemplo, em *Cinema paranaense 1900-1930*,¹⁶⁵ pesquisa historiográfica de Solange Stecz, foram analisados os filmes de Annibal Requião, João Baptista Groff e Arthur Rogge, cineastas que Xavier havia defendido como os pioneiros do cinema no estado,¹⁶⁶ e cujos filmes havia recuperado. Também o crítico Francisco Alves dos Santos¹⁶⁷ e o cineasta Sylvio Back¹⁶⁸ defenderam os mesmos argumentos que Xavier havia usado em suas pesquisas sobre o início do audiovisual paranaense.

Como diretor da Cinemateca, Xavier trouxe as obras cinematográficas de volta ao público, produziu ensaios e documentários sobre elas, além de incentivar que outros pesquisadores se voltassem ao cinema no Paraná. Sua concepção de cinemateca dizia respeito a esse empenho em pesquisar a história do audiovisual no estado e arquivar seus filmes, por isso a exibição ficou em segundo plano. Em suas pesquisas, o autor selecionou os cineastas e filmes que julgava importantes, construindo, assim, uma história para o cinema paranaense.

Ao dirigir a instituição, o autor se voltou ao passado do audiovisual no Paraná, trouxe os filmes de volta ao presente, formando com eles a tradição cinematográfica e configurando desta forma uma consciência histórica para a cultura do estado.

2.2. Conheça Curitiba

Os textos a respeito da Cinemateca foram produzidos, em sua maioria, por pessoas ligadas diretamente à instituição: o jornalista Aramis Millarch, que na época era diretor executivo da Fundação Cultural; Francisco Alves dos Santos, que sucedeu Xavier na direção da Cinemateca; e o próprio Valêncio Xavier; além de algumas pesquisas financiadas pela Prefeitura Municipal. Deste modo, o discurso sobre a instituição geralmente é celebrativo, exaltando suas realizações. Entretanto, a Cinemateca contava com recursos escassos por parte da Prefeitura, mas como tinha poucos gastos, gozava de certa autonomia financeira.

¹⁶⁵ STECZ, *Cinema paranaense 1900-1930*, op. cit.

¹⁶⁶ XAVIER, Um roteiro que começou em 1907, op. cit.

¹⁶⁷ Cf. SANTOS, Francisco A. dos. A trajetória do cinema no Paraná. In: _____. *Dicionário de Cinema do Paraná*, op. cit., p. 07-24.

¹⁶⁸ BACK, Sylvio. *Sylvio Back: filmes noutra margem*. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura, 1992, p. 19.

Embora os investimentos na produção audiovisual fossem pequenos, logo os filmes desenvolvidos no Paraná passaram a se destacar, recebendo prêmios e reconhecimento do público e da crítica.¹⁶⁹ Foi o caso, por exemplo, de um dos primeiros filmes realizados na Cinemateca: *A visita do velho senhor*, de 1976.¹⁷⁰ Com direção de Ozualdo Candeias e codirigido por Xavier, o curta-metragem é a adaptação de um conto gráfico de Poty Lazzarotto. Candeias tinha vindo à Cinemateca para ministrar um curso e ao conhecer a obra de Poty, resolveu adaptá-la para filme.¹⁷¹ O curta foi selecionado como finalista na V Jornada Brasileira do Curta-Metragem, e mesmo não vencendo, agradou ao público.¹⁷² E devido à sua violência e às cenas de sexo foi considerado “um dos filmes mais polêmicos e mais malditos”¹⁷³ daquela época, tendo complicações com a censura do regime militar.¹⁷⁴

O filme narra o encontro sexual entre um homem e uma prostituta, que



FONTE: CANDEIAS; XAVIER, *A visita do velho senhor*, op. cit.

¹⁶⁹ CINEMA PARANAENSE É FAVORITO EM SALVADOR. *O Estado*, Florianópolis, 21 set. 1980. Cinemateca de Curitiba, Pasta Valêncio Xavier.

¹⁷⁰ CANDEIAS, Ozualdo; XAVIER, Valêncio. *A visita do velho senhor*. Filme. Produção de Valêncio Xavier, direção de Ozualdo Candeias. Curitiba, Cinemateca do Museu Guido Viaro, 1976. [1 rolo 16mm], 12 min., p/b., son.

¹⁷¹ A VISITA DO VELHO CANDEIAS. *Panorama*, Curitiba, n. 238, jul. 1976, p. 32-33. Cinemateca de Curitiba, Pasta Valêncio Xavier.

¹⁷² [SANTOS, Francisco A. dos.] “A visita do velho senhor”. *Diário do Paraná*, Curitiba, 02 set. 1977. Cinemateca de Curitiba, Pasta Valêncio Xavier.

¹⁷³ Ibid.

¹⁷⁴ Cf. A VISITA DO VELHO SENHOR, op. cit.

culmina no assassinato da mulher. A ênfase deste curta está em suas imagens, a narrativa não apresenta diálogos, e o único som é uma voz off,¹⁷⁵ na maior parte do tempo incompreensível. Nos poucos momentos em que se pode ouvir, é fácil perceber que som e imagem são narrativas díspares, enquanto as imagens mostram o encontro dos personagens, o som é uma voz rouca falando e cantando palavrões desconexos.¹⁷⁶

Mas como um filme “polêmico” e “maldito”, marcado por violência, sexo e palavrões, pôde ser realizado numa instituição ligada à construção ufanista de uma “cidade modelo”? Na busca de uma possível resposta à questão, julgo ser necessário discutir também outros filmes de Valêncio Xavier.

O curta-metragem *Caro signore Fellini*, de 1979, tem direção de Xavier, e também é conhecido pelo título de *Carta a Fellini*.¹⁷⁷

A idéia da realização deste filme partiu da intenção do Prefeito Jaime Lerner de trazer Fellini a Curitiba para a inauguração de uma praça que deveria levar o nome do grande diretor italiano. Mas antes de fazer o convite, Lerner queria dar uma visão do que é Curitiba a Fellini.¹⁷⁸

Assim, o prefeito encomendou à Cinemateca que fosse produzido um filme apresentando um panorama da cidade, e coube a Xavier como diretor da instituição que o realizasse.

A linha narrativa do curta é dada por uma menina que aparece redigindo uma carta ao cineasta Federico Fellini, e depois passeia pulando corda por vários pontos de Curitiba, como a Rua XV de Novembro, o Largo da Ordem, a Pedreira Paulo Leminski e uma favela.

Embora a personagem com a corda seja o eixo da narrativa, o filme foi realizado a partir da montagem de diversas cenas gravadas na rua, com algumas outras encenadas. São fragmentos aparentemente sem conexão, que agrupados formam uma interpretação cultural da cidade, mostrando personagens populares, festas e manifestações religiosas. O filme inicia com uma mulher confeccionando

¹⁷⁵ O termo “voz off” refere-se aqui à fala de um personagem que não aparece na narrativa imagética, estando fora da cena visual.

¹⁷⁶ Para Sylvia Heller, “aquela voz tinha sido gravada na rua e pertencia a um “maluco” que nada tinha a ver com o filme”, a pesquisadora ainda defende que no filme há a segunda voz de “uma suposta prostituta” e o som havia sido deixando propositalmente danificado. HELLER, op. cit., p. 81-82.

¹⁷⁷ XAVIER, Valêncio. *Caro signore Fellini* [*Carta a Fellini*]. Filme. Direção de Valêncio Xavier, produção de Nelson Santos, et al [alunos do Curso Prático de Cinema]. Curitiba, Cinemateca do Museu Guido Viaro, 1979. 1 rolo 16mm, 11 min., color., son. Atualmente o filme encontra-se disponível online, cf. <http://www.youtube.com/watch?v=v4DiId9CVhI>. Optei por adotar o título *Caro signore Fellini* devido a ser o que aparece escrito logo início do filme, como cabeçalho da carta redigida pela personagem central, e também devido a Xavier se referir ao curta como “Caro Fellini”.

¹⁷⁸ CINEMA PARANAENSE É FAVORITO EM SALVADOR, op. cit.

fantasias enquanto a menina escreve a carta, até que uma voz a chama de trás de uma porta, e ao abri-la é como se a garota saísse num passeio, pulando sua corda por Curitiba. Assim, também o narrador convida o espectador a passear e conhecer a cidade, e ao longo do curta diz:

Brevemente neste luxuoso cinema
um filme para você
totalmente filmado na mais bela cidade do mundo
elenco milionário
cenários grandiosos
um musical ao seu gosto
um filme social
sexo
erotismo
ritos bárbaros
mágica e magia
conheça Curitiba
tchau tchau tchau

Esta fala ainda aparece legendada em italiano, escrita em folhas de papel, possivelmente para que Fellini pudesse compreender a narrativa.

O curta-metragem não possui uma representação linear, entre uma e outra cena não há continuidade, e a sequência acompanha o que diz o narrador. Assim, ao anunciar “um filme para você / totalmente filmado na mais bela cidade do mundo”, aparece uma mulher elogiando Curitiba em vários idiomas diferentes, e mostrando uma série de cartões postais, enquanto um homem, falando em português, a assedia tentando convencê-la a fazer um programa. Depois é mostrada uma imagem da Catedral de Curitiba, mas logo um dedo invade o quadro e a puxa, revelando que aquilo não passa de um cartão postal. Nesta passagem a ironia é evidente, o narrador e a mulher exaltam a “mais bela cidade do mundo”, já o homem a provoca dizendo “não faça assim, não, eu não quero saber disso, eu quero saber de você”, e o dedo revela a artificialidade da imagem do cartão postal.



FONTE: XAVIER, *Caro signore Fellini*, op. cit.

O tom irônico segue ao longo de todo o filme, com as imagens geralmente contrariando o narrador. Quando o “elenco milionário” é anunciado, o próprio Valên-

cio Xavier aparece na rua incentivando uma moça a mandar beijos e a interagir com a câmera, então várias pessoas humildes são mostradas em primeiro plano, acenando e compondo o “elenco”. Isso ocorre novamente quando se anuncia “um musical ao seu gosto” e um homem idoso canta uma música exaltando Curitiba:

Salve cidade sorriso, capital do
Paraná. Aqui nesta Rua das Flores
tudo vive a brilhar, desfilam
moças e rapazes na maior
simplicidade, tudo vive com
alegria, sem demonstrar
contrariedade.

Além de desafinado, o homem lê a música de um papel que tem nas mãos, e erra a letra.

Apesar da fala do narrador apresentar principalmente um discurso ufanista, ela não deixa de relevar “um filme social”. O curta mostra que a capital conhecida por ser um exemplo de desenvolvimento também possui suas mazelas socioculturais, crianças jogam futebol numa favela, e na rua uma mulher tenta vender um barco ornamental feito por seu marido detento. Também são destacados os costumes religiosos da cidade, ou os “ritos bárbaros” segundo o narrador, apresentando diferentes manifestações, como o culto popular à Maria Bueno, a umbanda e uma série de divindades, desde os santos até os demônios.

Segundo Sylvia Heller, o filme foi realizado parodiando diversas obras do cineasta italiano:

Grande quantidade de fragmentos remete aos *climas* ou às temáticas caras a Fellini, em *Caro Signor[e] Fellini*. Vejo a tomada de uma vitrine repleta de imagens de santos católicos e entidades da umbanda, por exemplo, e relembro *La Dolce Vita* (*A doce vida*); o close de um homem xingando os trabalhadores, num arremedo da famosa cena de *I Viteloni* (*Os boas-vidas*);



FONTE: XAVIER, *Caro
signore Fellini*, op. cit.

elementos como a figura da criança loira que atravessa o filme pulando corda [...]. Relembro ainda o episódio de *Boccaccio 70* - “As tentações do Dr. Antônio”, no qual é uma criança de dois ou três anos que *passa* pelo filme, ora contando ou comentando a história, ora dando gargalhadas fora de cena, ou aparecendo na última tomada mostrando a língua para o espectador, o que leva a recordar a mulher loira no filme de Valêncio. Essa mulher loira, que dança mascando chicle, fazendo bolas com ele e estourando-as em *close*, ou o músico mal-maquiado que a acompanha, fazem recordar figuras que não têm outra função senão a de testemunhas poéticas dos acontecimentos que povoam os filmes do diretor italiano.¹⁷⁹

Em vez de fazer um filme enaltecendo Curitiba enquanto um modelo de urbanismo, Xavier priorizou os aspectos mais populares e curiosos, chamou as pessoas na rua para interagirem. E realizou um curta-metragem mostrando uma cidade diferente da capital desenvolvida que Jaime Lerner buscou construir. No fim do filme fica o convite “conheça Curitiba”, mais do que convidar o espectador a conhecer a cidade em suas belezas, *Caro signore Fellini* provoca o público a perceber também seus problemas e características nada ufanistas.

Numa entrevista, em 1980, Valêncio Xavier se referiu ao curta-metragem da seguinte forma:

“Caro Fellini” foi um filme de encomenda, eu não queria fazer. Propus para varias pessoas do curso que Noilton Nunes estava realizando na época aqui na Cinemateca e ninguém conseguiu bolar nada; e como tinha aceitado a realização como diretor da Cinemateca, decidi filmar. Não é um filme que teria feito por livre e espontânea vontade, no entanto, [...] em nenhum momento o fato de estar realizando um filme por encomenda, me tolheu ou podou as minhas asinhas. Quem me conhece pode dizer que “... Fellini” é um filme meu, que estou aí dentro e que tem uma liberdade que acho importante para qualquer manifestação artística. O filme foi feito às corridas, em quatro dias. Quando chegava em casa, depois de filmar, não conseguia dormir pensando que Jaime Lerner não gostaria do filme. Pensando até que podia ser o fim da Cinemateca. Mas em nenhum momento pensei em fazer uma coisa fácil.¹⁸⁰

Na declaração do autor fica evidente a tensão entre a autonomia que ele diz julgar importante, e a necessidade em atender aos anseios do prefeito da cidade sobre o exemplo de desenvolvimento. Entretanto, Xavier não se ateve a construir uma representação ufanista, e enfatizou certos aspectos cotidianos da cultura curitibana daquela época, como o sincretismo religioso, as festas populares, e os personagens na rua.

Ao mostrar uma interpretação bastante particular da cidade, *Caro signore Fellini* venceu o prêmio de Melhor Ficção na IX Jornada Brasileira do Curta-

¹⁷⁹ HELLER, op. cit., p. 80-81, grifos do texto original.

¹⁸⁰ XAVIER apud MENGARELLI, Hugo. Cineastas Paranaenses (1ª parte) – Valêncio Xavier. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 23 nov. 1980. Casa da Memória de Curitiba, Pasta Valêncio Xavier.

Metragem, em 1980. Xavier buscou formar representações que ele acreditava serem mais adequadas para Curitiba, a partir da liberdade que julgava necessária às manifestações culturais. Com essa mesma autonomia havia realizado, em parceria com Candeias, *A visita do velho senhor*, um filme exibindo violência, palavrões e sexo, à revelia da imagem da cidade na qual foi produzido.

Seja abordando temas polêmicos, seja desconstruindo o discurso ufanista, o autor tentou desligar seus trabalhos das construções ideológicas da Prefeitura Municipal, buscando lhes conferir autenticidade. Pois, embora estivesse à frente de uma instituição, Xavier afirmava que qualquer manifestação cultural deveria dispor de certa individualidade, e ser realizada conforme as intenções de seu autor. Isso pode ser percebido por uma entrevista que concedeu em 1980, em que declarou:

Eu acho que um filme é de um cara só, e não somente o cinema senão qualquer obra de arte. O que acontece, como no caso do cinema, é que permite a participação de outras pessoas. Pode ser do diretor, do roteirista, do ator ou mesmo do produtor, mas sempre é de uma pessoa só.¹⁸¹

Desse modo, mesmo que sua produção apresentasse aspectos celebrativos em relação à cidade, o autor também buscou dotá-la de individualidade, imprimindo efeitos irônicos, representando uma Curitiba que ao mesmo tempo em que é celebrada, é também mostrada com características grotescas. Isto aparece em *Caro signore Fellini*, ao apresentar um posicionamento irônico, contrariando o narrador que celebra a “mais bela cidade do mundo”.

Embora nestes filmes Valêncio Xavier não tenha compartilhado do discurso enaltecedor de Curitiba enquanto um modelo de desenvolvimento, durante a década de 1970, em seus primeiros ensaios o autor havia se voltado à construção de um passado cultural para a cidade, conforme destaquei no primeiro capítulo. Ora, Xavier definia o conjunto de sua produção como “um documentário sobre Curitiba”,¹⁸² e ao ler seus textos iniciais, ou ao assistir aos seus filmes, percebe-se que o autor se esforçou pela construção de uma consciência histórica e de uma identidade paranaense, sobretudo curitibana.

Assim, interpreto que Xavier acreditava na importância da edificação de uma memória para a cidade. Por isso, se dedicou a pesquisar a cultura e a história da

¹⁸¹ XAVIER apud MENGARELLI, Hugo. Cineastas Paranaenses (2ª parte) – Valêncio Xavier: “Hoje eu gosto dos filmes dos meus amigos”. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 30 nov. 1980. Casa da Memória de Curitiba, Pasta Valêncio Xavier.

¹⁸² O MAGO DE CURITIBA, op. cit., p. 99; ANDRIOLI, Luiz. Valêncio Xavier: Um Frankenstein razoavelmente honesto. 05 dez. 2008 [entrevista concedida em 1999]. Disponível em: <http://luizandrioli.com/?p=59>. Acesso em 03 dez. 2011.

capital paranaense, realizando obras que abordam aspectos de Curitiba. Em seus textos e audiovisuais, a cidade foi o principal cenário. Mas Valêncio Xavier não se ateve a celebrar a cidade.



FONTE: XAVIER, *O corvo*, op. cit.

Em *O corvo*,¹⁸³ seu curta-metragem de 1983, o autor realizou uma adaptação do famoso poema de Edgar Allan Poe, mas mesmo assim destacou certos aspectos da capital do Paraná. O filme apresenta narrativas entrecruzadas, enquanto o poema é falado por Paulo Autran e ilustrado por gravuras de Gustave Doré, é mostrada uma mulher loira que anda por ruas e praças curitibanas e encontra seus moradores, intercalando com uma mulher morena que aparece nua, caminhando num casarão vazio.

Embora o poema seja o eixo narrativo, o curta mostra o centro histórico de Curitiba como ambiente principal, sobretudo as antigas edificações localizadas no Largo da Ordem. E também seus protagonistas antes de serem o corvo e o narrador do poema, são os habitantes curitibanos. Xavier captou imagens de moradores de rua, pessoas com deficiências, indigentes, revelando uma cidade diferente do modelo urbanístico construído pelo prefeito Jaime Lerner. Primei-

ramente porque *O corvo* apresenta uma cidade a partir de seus moradores marginais, e segundo porque a Curitiba mostrada neste curta não é um exemplo de urbanismo contemporâneo, mas sim uma cidade marcada por uma arquitetura antiga e decadente. Ao longo de todo o filme, os personagens marginalizados aparecem em primeiro

¹⁸³ XAVIER, Valêncio. *O corvo*. Filme. Direção e produção de Valêncio Xavier. Curitiba, Taty Filmes / Cinemateca do Museu Guido Viaro, 1983. 1 rolo 16mm, 12 min., p/b., son. Atualmente *O corvo* encontra-se online, cf. <http://www.youtube.com/watch?v=VkJGsBbvgoFQ>.

plano, tendo ao fundo as construções envelhecidas, sejam os casarões do centro histórico, seja a residência em que a mulher caminha nua.

O corvo termina com uma tomada com várias pessoas numa fila esperando ônibus, este é outro contraponto à imagem da cidade enquanto um modelo urbanístico, pois um dos principais aspectos do projeto de reestruturação de Curitiba foi a criação da Rede Integrada de Transportes (RIT). “O propósito dessa rede era de propiciar o uso integrado das diversas modalidades de ônibus em circulação na cidade”.¹⁸⁴ Embora o planejamento do transporte coletivo tenha sido realizado de maneira bastante elaborada, o filme desvenda que mesmo com todo o investimento os moradores da cidade ainda precisavam enfrentar longas filas para embarcar nos ônibus coletivos.

E o curta-metragem ao mostrar os créditos, ao final, se limita a revelar que o elenco foi formado “com homens e mulheres de Curitiba”. Neste filme, mais do que adaptar o poema de Poe, Xavier também realizou uma crítica do discurso oficial sobre o desenvolvimento da cidade, e criou uma representação alternativa da comunidade curitibana.

Numa resenha produzida alguns anos depois, o autor demonstrou seu posicionamento quanto à ligação entre a produção cultural e o poder público. Em 1987, ao escrever sobre o vídeo *Muiraquitã*, de Willy Schumann, Valêncio Xavier o elogiou por ser “coisa honesta, feita inteligentemente e com pouca grana e grana nenhuma de qualquer órgão oficial”,¹⁸⁵ pois desse modo não contribuía “com seu humor e inteligência para por azeitona nas podres empadas vazias das fundações e secretarias culturais, asnaís”.¹⁸⁶ Segundo Xavier, outro mérito é que o vídeo se voltou a construir um cinema legitimamente paranaense, destacando seus personagens como representantes da comunidade humilde curitibana.

Em Muiraquitã, o palco cinematográfico é a Curitiba feiosa, fétida, furrasco barulhenta que transamos todos os dias. Nós simples mortais, não os altos funcionários, os governantes, os poderosos, os prefeitos e o prefeituráveis execráveis. Esses transam uma Curitiba vazia, de salas fechadas, irrespiráveis, que não são a bela sadia imagem de Curitiba montada no palco cinematográfico de Muiraquitã.

E quanto às estrelas que brilham em Muiraquitã há muito o que falar. Brilhantes e evidentes demais, gozadores e gozados, feios, sujos, saudáveis como sabem ser os curitibanos como nós.¹⁸⁷

¹⁸⁴ OLIVEIRA, Curitiba e o mito da cidade modelo, op. cit., p. 55.

¹⁸⁵ XAVIER, Valêncio. Muiraquitã acorda cinema do Paraná. *Panorama*, Curitiba, ano 37, n. 370, p. 50, 1987.

¹⁸⁶ Ibid.

¹⁸⁷ Ibid, grifos meus.

Ao se referir ao vídeo, Valêncio Xavier argumentou que até aquela época foram poucos os que vieram a “trazer uma grande contribuição ao áudio-visual paranaense, principalmente ajudando a estabelecer as verdadeiras dimensões do palco cinematográfico curitibano”.¹⁸⁸ E situou seus próprios filmes, *Caro signore Fellini* e *O corvo*, como obras que realizaram esse esforço de buscar uma identidade para o cinema local. Além disso, os aspectos que elogiou em *Muiraquitã*, são também características de seus filmes. *Caro signore Fellini* e *O corvo* não haviam tentado contribuir para a boa imagem da administração pública municipal, pelo contrário, seu cenário era a “Curitiba feiosa, fétida”, com personagens considerados “gozadores e gozados, feios, sujos”, moradores marginalizados que não apareciam na imagem ufanista da “cidade desenvolvida”.

Valêncio Xavier tinha conhecimento sobre o aumento dos investimentos realizados para promover a cultura local, e de acordo com ele, a partir da década de 1970

foi a época que no Paraná, os governantes descobriram que aplicar verbas oficiais na cultura traz dividendos maiores que os investimentos. Nunca os governantes estaduais e municipais em nosso estado gastaram tanto em “cultura”: Concursos de contos, disso e daquilo; salões, “salõezinhos e salõezões” de artes plásticas e práticas aplicadas; orquestras sinfônicas e biônicas; shows de música popular, erudita ou neutra; em auditório de teatro, companhias teatrais e platéias teatralizadas; em cursos, concursos e discursos; em criatividade, crianças e criadas; em feiras de arte, artesanato e artefatos; em edições, mediações e intenções. Alguma coisa disso tudo sobrou para o cinema.¹⁸⁹

Também nesse texto Xavier havia se posicionado criticamente em relação ao incentivo à cultura realizado pela Prefeitura Municipal. Apesar de concordar com os investimentos, o autor usou sua ironia para destacar que por trás disso havia “discursos”, “mediações e intenções”.

Anos mais tarde, já no final da década de 1990, Xavier continuou a criticar as instituições públicas e não poupou a postura dos artistas locais:

Os artistas de Curitiba se acostumaram a depender do governo. Ninguém aqui faz nada se não tiver a idiótica Fundação Cultural e a imbecil Secretaria de Estado da Cultura. E como estes poderes culturais não tem o mínimo interesse e detestam a produção cultural local, as coisas ficam realmente difíceis.¹⁹⁰

¹⁸⁸ Ibid.

¹⁸⁹ XAVIER, Um roteiro que começou em 1907, op. cit., p. 16.

¹⁹⁰ XAVIER apud ANDRIOLI, op. cit.

Se nos ensaios publicados por Valêncio Xavier durante a década de 1970, e financiados pela Fundação Cultural, há uma espécie de ufanismo com a cultura local, celebrando e construindo um passado para a cidade, em seus filmes a representação da capital paranaense é bastante distinta. Nos curtas, realizados entre o fim dos anos 1970 e início da década de 1980, o autor deixou de celebrar o passado e se voltou a criticar as carências sociais de sua época, ironizando o discurso oficial em relação ao planejamento urbano.

Mesmo que o discurso de Xavier tenha mudado em relação à cidade, Curitiba continuou a ser representada por ele com uma “bela sadia imagem”, porém habitada por “simples mortais”, que ele julgava “feios, sujos, [porém] saudáveis”, justamente para realizar um contraponto da representação da “mais bela cidade do mundo”, construída pela Prefeitura Municipal.

Ao criar representações da cidade, Xavier buscou construir elementos para uma interpretação coesa da identidade curitibana. Pois, segundo o historiador Jörn Rüsen, a identidade é uma relação das comunidades humanas e dos indivíduos consigo mesmos.

A constituição da identidade efetiva-se, pois, numa luta contínua por reconhecimento entre indivíduos, grupos, sociedades, culturas, que não podem dizer quem ou o que são, sem ter de dizer, ao mesmo tempo, quem ou o que são os outros com os quais têm a ver.¹⁹¹

A consciência histórica está intrinsecamente ligada à construção identitária, uma vez que sua função cultural é construir e expressar a identidade das comunidades.¹⁹² Neste processo, o passado é reinterpretado para formar, no presente, histórias que conferem coesão cultural às comunidades, já que estas possuem uma história em comum. “Identidade é, por conseguinte, um processo social de interpretação recíproca de sujeitos que interagem entre si”.¹⁹³

A produção inicial de Valêncio Xavier é marcada pelo esforço em interpretar o passado, o ressignificando no presente para formar representações da cultura paranaense. Ao elaborar obras sobre o passado de Curitiba, o autor se comprometeu com a identidade e a consciência histórica da cidade. Assim, suas obras da década de 1970 apresentaram seus temas pautados na memória “de uma cidade que acaba sendo de todos”.¹⁹⁴

¹⁹¹ RÜSEN, *História viva*, op. cit., p. 87.

¹⁹² RÜSEN, *Como dar sentido passado*, op. cit., p. 173.

¹⁹³ RÜSEN, *História viva*, op. cit., p. 87.

¹⁹⁴ CAROLLO, op. cit., s/p.

Também seus filmes, que são posteriores, foram interpretados como representações da identidade curitibana. *Caro signore Fellini* como “uma visão muito “sui generis” do *comportamento curitibano* nos seus mais variados aspectos, como por exemplo o social e cultural”,¹⁹⁵ “uma incursão sensível, onírica e descontraída, pela cidade, mas incluindo aspectos incomuns aos cartões postais da época”.¹⁹⁶ E seu tema foi interpretado como “A *identidade curitibana* numa relação com as carências sociais da cidade”.¹⁹⁷ E *O corvo* foi visto como “uma versão popular”¹⁹⁸ do poema de Poe, mas possuindo também “a descrição do *comportamento popular*”.¹⁹⁹

Seja em seus escritos da década de 1970, seja em seus filmes, o autor se comprometeu em construir representações da cultura curitibana, todavia a imagem da cidade defendida por ele esteve focada no “comportamento popular”. Enquanto a propaganda oficial da cidade se pautou no desenvolvimento urbanístico e numa arquitetura moderna,²⁰⁰ Valêncio Xavier destacou aspectos da cidade que eram camuflados pela administração pública. Captou imagens de moradores anônimos que não tinham lugar na “cidade modelo” de Jaime Lerner, e lhes conferiu uma identidade nesta Curitiba que habitavam. Seus filmes e textos daquela época contribuíram na construção de uma consciência histórica, elaborando um passado cultural e formando uma representação alternativa e popular do presente.

Seu trabalho restaurando filmes, pesquisando o passado cultural, sobretudo o cinema, e criando representações populares da cidade, reflete como a consciência histórica em sua produção contribuiu para a elaboração identitária e a coesão cultural curitibana, pois de acordo com Rüsen,

As pessoas comprometidas com o simbolismo da memória coletiva ganham um forte sentimento de pertencimento em um mundo em transformação. Ela [a memória] é também um importante elemento de estabilidade para uma ampla variedade de unidades sociais, tais como partidos, movimentos sociais, escolas de pensamento no campo acadêmico, interesses de grupo, etc.

Ao longo do tempo essa estabilidade pode levar à *memória cultural* que representa o núcleo da identidade histórica.²⁰¹

¹⁹⁵ CINEMA PARANAENSE É FAVORITO EM SALVADOR, op. cit., grifos meus.

¹⁹⁶ CINEVÍDEO: Cinema Paranaense. Disponível em: http://www.cinevideo.com.br/cinema_pr/cinema_pr_tit0060.html. Acesso em 22 out. 2011.

¹⁹⁷ SANTOS, Francisco A. A face urbana de um modelo perverso. *Correio de Notícias*, Curitiba, 07 dez. 1989. Cinemateca de Curitiba, Pasta Valêncio Xavier, grifos meus.

¹⁹⁸ CRAQUET. *Jornal do Estado*, Curitiba, 05 jul. 1983. Cinemateca de Curitiba, Pasta Valêncio Xavier.

¹⁹⁹ Ibid., grifos meus.

²⁰⁰ OLIVEIRA, *Curitiba e o mito da cidade modelo*, op. cit., p. 49-61.

²⁰¹ RÜSEN, Como dar sentido passado, op. cit., p. 167, grifos do texto original.

2.3. Esta é a nossa história

De acordo com o crítico e pesquisador de cinema, Jean-Claude Bernardet, a partir da década de 1960, a produção audiovisual no Brasil passou a apresentar discussões estéticas e ideológicas, nas quais, uma das questões centrais era representar a cultura dita popular.

Esta produção foi bastante motivada pela política cultural seguida pelos sucessivos governos a partir do fim dos anos 60, e pelo apoio financeiro institucional que várias atividades estatais deram à produção e divulgação do curta-metragem.²⁰²

Para Bernardet, a principal tendência dos curtas brasileiros realizados entre as décadas de 1960 e 1980 foi abordar os problemas sociais, dando ênfase aos excluídos e marginalizados. Também para Karla Holanda, o cinema nacional deste período buscou representar seu momento histórico, construindo imagens unificadoras da experiência sociocultural. E em decorrência do regime militar, os cineastas pós década de 1960 apresentaram “uma elevada *consciência histórica* e, por conseguinte, política e social”.²⁰³

A “voz do povo” se faz portanto presente, mas ela não é ainda o elemento central, sendo mobilizada sobretudo na obtenção de informações que apóiam os documentaristas na estruturação de um argumento sobre a situação real focalizada. As falas dos personagens ou entrevistados são tomadas como exemplo ou ilustração de uma tese ou argumento.²⁰⁴

Segundo Bernardet, além dos debates ideológicos buscando destacar os marginalizados, o cinema documental realizado no Brasil, entre as décadas de 1960 e 1980, apresentou mais algumas características principais:

deixar de acreditar no cinema documentário como produção do real, tomá-lo como discurso e exacerbá-lo enquanto tal; quebrar o fluxo da montagem audiovisual e desenvolver uma linguagem baseada no fragmento e na justaposição; opor-se à univocalidade e trabalhar com a ambigüidade. Estas transformações destruíram o saber unívoco centralizado e o impediam que o tomássemos pelo real. Permitiam que o pluricentrismo se expressasse.²⁰⁵

As três características observadas por Bernardet como aspectos comuns aos documentários daquela época, estão todas presentes nos audiovisuais de Xavier. Mesmo que seus filmes tenham sido montados principalmente com cenas captadas

²⁰² BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 7-8.

²⁰³ HOLANDA, Karla. Documentário brasileiro contemporâneo e a micro-história. *Fênix: revista de história e estudos culturais*, v. 3, ano 3, n. 1, jan.-mar., p. 1-12, 2006, p. 1, grifos meus.

²⁰⁴ LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008, p. 21.

²⁰⁵ BERNARDET, *Cineastas e imagens do povo*, op. cit., p. 189.

nas ruas, como se fossem documentários, as obras se apresentam enquanto discursos e não reproduções da realidade.²⁰⁶ Neste sentido, é exemplar a cena na qual a imagem da Catedral de Curitiba é puxada, revelando não passar de um cartão postal, em *Caro signore Fellini*, desconstruindo a ideia de que aquilo possa corresponder a uma realidade, sendo antes uma forma de discurso. Os curtas foram montados a partir da justaposição de fragmentos: várias pequenas cenas em *Caro signore Fellini*, e três narrativas paralelas em *O corvo*. Os filmes são ainda opostos a uma narrativa única, além de buscarem a ambiguidade, como os três eixos narrativos de *O corvo*, e as contradições entre as imagens e a fala do narrador em *Caro signore Fellini*.

Os filmes de Valêncio Xavier surgiram inseridos nesta conjuntura em que os audiovisuais, sobretudo os documentários de curta-metragem, passaram a enfatizar representações populares. Compartilhando esta abordagem, seus curtas apropriaram-se de imagens de pessoas de Curitiba para construir uma representação cultural da cidade, valendo-se de cada um daqueles anônimos para compor uma imagem unificada da identidade curitibana.

Também em suas outras produções audiovisuais, Valêncio Xavier realizou um esforço em problematizar a identidade e elaborar a consciência histórica. Em seu vídeo *O pão negro – um episódio da Colônia Cecília* (1993-1994),²⁰⁷ o autor realizou uma interpretação da colônia que ocorreu no Paraná no final do século XIX. Neste vídeo, entrevistas, encenações e um narrador contextualizam a experiência frustrada de estabelecer uma comunidade de ideais anarquistas com imigrantes italianos no Paraná. Embora a encenação seja a forma de representação predominante em *O pão negro*, Xavier ainda utilizou a montagem de gravuras, fotografias e trechos de filmes. E entrelaçou as falas de três entrevistados, que constituem versões complementares para a história da colônia.

O vídeo inicia com um ator (Manoel Carlos Karam) interpretando o filósofo anarquista Errico Malatesta e dizendo:

Imagine uma pessoa que ao nascer teve as pernas amarradas, quando crescer só vai conseguir andar pulando, não sabe desamarrar as pernas. Imagine, e isso sempre acontece, que vai aparecer um doutor com uma bela teoria de

²⁰⁶ A concepção de documentário como reprodução da realidade, e do cinema ficção enquanto invenção, é um aspecto bastante debatido entre os cineastas pelos menos desde a década de 1920. Este assunto será retomado no próximo capítulo.

²⁰⁷ XAVIER, Valêncio. *O pão negro – um episódio da Colônia Cecília*. Vídeo. Direção de Valêncio Xavier, produção de Cromamix Produções. Curitiba, Governo do Estado do Paraná / Secretaria do Estado da Cultura, 1993-1994. 1 VHS, 37 min., color., son. *O pão negro* pode ver visto online, cf. <http://www.youtube.com/watch?v=e3W9jiKyDiY>.

que se desamarrar as pernas, ele cairá, ele poderá até morrer, se alguém tentar ajudá-lo, ele não vai deixar, ele vai ficar inimigo de quem tentar libertá-lo. Não é?

Esta fala dá o tom a toda a narrativa, que discute a liberdade. Para realizar este audiovisual, Xavier passou por diversos atritos com a Secretaria de Estado da Cultura, pois venceu um concurso de roteiros que deveria financiar a obra. Mas teve vários empecilhos, não recebeu a verba no prazo estipulado, e chegou a responder publicamente o descaso com a produção de seu vídeo.²⁰⁸

Já em *Os 11 de Curitiba – todos nós*,²⁰⁹ de 1995, Xavier produziu “um trabalho sobre a memória”,²¹⁰ tendo como protagonistas onze curitibanos, que foram presos pelo regime militar em 1978. Para este vídeo, o autor entrecruzou as entrevistas das onze pessoas, que aparecem sempre sozinhas numa locação que lembra uma cela, e narram a experiência do encarceramento. O tema da memória está presente desde o início do vídeo, com o depoimento de um dos entrevistados dizendo que teve dificuldade para organizar sua vida após sofrer um acidente e ter sua memória prejudicada.

A prisão dos onze curitibanos ocorreu por serem acusados de educar crianças utilizando métodos subversivos de ensino, principalmente o marxismo. E o evento provocou uma mobilização pública pela libertação dos envolvidos. Valêncio Xavier apresentava interesse sobre o caso pelo menos desde os anos de 1980, quando incluiu o evento numa retrospectiva sobre aquelas duas últimas décadas.²¹¹

Neste audiovisual, seu autor afirmou-se como representante da comunidade curitibana e explicou que o vídeo era “sobre o que acontece quando as pessoas estão

²⁰⁸ Cf. XAVIER, Valêncio. A impunidade dos poderosos. *O Estado do Paraná*, Curitiba, 27 out. 1993. Cinemateca de Curitiba, Pasta Valêncio Xavier; CARTA À SECRETARIA DA CULTURA DENUNCIA O “CONTO DO PRÊMIO”. *O Estado do Paraná*, 24 out. 1993. Biblioteca Pública do Paraná, Documentação Paranaense, Pasta Valêncio Xavier Niculitcheff; VALÊNCIO LANÇA “PÃO NEGRO” EM JANEIRO. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 30 nov. 1993. Cinemateca de Curitiba, Pasta Valêncio Xavier; CAMARGO, Paulo. ‘Pão Negro’ mostra experiência anarquista. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 28 nov. 1993. Cinemateca de Curitiba, Pasta Valêncio Xavier.

²⁰⁹ XAVIER, Valêncio. *Os 11 de Curitiba – todos nós*. Vídeo. Direção de Valêncio Xavier. Curitiba, Kinoglaz Cinema e Vídeo, Alma Sintética Companhia de Arte e Imaginarte Produções, 1995. [1 VHS], 55 min., color., son. Também online, cf. <http://www.youtube.com/watch?v=XYfpfWz3Jog>.

²¹⁰ MEMÓRIAS DO CÁRCERE: o caso dos 11 de Curitiba. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 27 fev. 1995. Cinemateca de Curitiba, Pasta Valêncio Xavier.

²¹¹ XAVIER, Valêncio. Até mais ou menos hoje – do anarquismo à zoeira que aí está. *Panorama*, Curitiba, ano 36, n. 362, p. 24-28, out. 1986, p. 26.

presas, e injustamente”,²¹² e que “*Qualquer um de nós* pode ser preso injustamente a qualquer momento”.²¹³

No vídeo há uma narrativa em voz off declarando: “*Esta é a nossa história, sim, nossa história quando o mundo souber nos ouvir no futuro. Ai amigos, a memória também fazemos hoje, dentro e fora, gritamos de pé o presente*”.²¹⁴ Xavier chegou mesmo a inserir todos os curitibanos, incluindo a si próprio, como *todos nós*, no subtítulo de *Os 11 de Curitiba*, prática que já havia adotado no livro de 1975, *Curitiba, de nós*.

Em seus vídeos da década de 1990, o autor se empenhou em reinterpretar eventos marcantes do passado paranaense – a tentativa de estabelecer uma colônia anarquista no estado, e a experiência traumática do cárcere injustificado –, assumindo estes acontecimentos como integrantes da experiência não apenas daqueles que a vivenciaram, mas de todos os curitibanos, inclusive ele próprio. Assumindo Curitiba como seu tema predominante, o autor chegou a declarar: “*A gente é a cidade. O que você conta de você conta da cidade. Fazendo um balanço das coisas que fiz e vou fazer, tudo é um documentário sobre Curitiba*”.²¹⁵

Sua produção audiovisual interpreta aspectos da consciência histórica de modo a assimilar a experiência do passado para a compreensão do presente, formando a identidade histórica. Seu esforço pela construção identitária, curitibana e paranaense, esteve tanto em seus audiovisuais que se voltaram a eventos distantes no tempo – *O pão negro* e *Os 11 de Curitiba* – quanto nos filmes sobre sua época – *Caro signore Fellini* e *O corvo* –, nos quais buscou elaborar narrativas para além do discurso oficial e celebrativo.

Apesar de recentemente boa parte da obra audiovisual de Xavier estar disponível na internet, a maioria de seus filmes e vídeos ainda hoje permanece praticamente inédita. Devido a isso, as interpretações sobre eles são bastante escassas, e quase tudo o que se escreveu a este respeito são textos de divulgação veiculados em periódicos locais. Apenas duas pesquisas se voltaram às obras: as teses de Sylvia Heller, que se limitou quase exclusivamente a descrever alguns filmes,²¹⁶ e de Maria

²¹² XAVIER apud MEMÓRIAS DO CÁRCERE, op. cit.

²¹³ VALÊNCIO XAVIER FILMA GRUPO DOS ONZE. *O Estado do Paraná*, Curitiba, 21 fev. 1995. Cinemateca de Curitiba, Pasta Valêncio Xavier, grifos meus.

²¹⁴ XAVIER, *Os 11 de Curitiba*, op. cit., grifos meus.

²¹⁵ XAVIER apud ANDRIOLI, op. cit., grifos meus.

²¹⁶ HELLER, op. cit., p. 78-87.

Saete Borba,²¹⁷ que discutiu *Pinturas rupestres do Paraná*,²¹⁸ média-metragem que Xavier havia realizado em 1992. De modo geral, os audiovisuais foram interpretados enquanto manifestações da cultura curitibana, conforme discuti acima, mas, além disso, há outra característica que perpassa quase todas as leituras sobre suas obras filmicas.

Ao escrever sobre *Caro signore Fellini*, Sylvia Heller defendeu que

Embora os *experts* lhe tenham conferido o título [de ficção], ousou pensar que o filme não é uma ficção, ao contrário: é um filme que documenta de forma *felliniana* – com grande dose de fantasia e humor – momentos da vida urbana de Curitiba.²¹⁹

A pesquisadora ainda interpretou *O pão negro* e *Os 11 de Curitiba* como vídeos que dialogam com recursos tanto do documentário quanto da ficção.

Em algumas matérias de divulgação, os audiovisuais haviam sido descritos de maneira semelhante à interpretação de Heller. *O corvo* como um filme realizado “Misturando ilustrações com imagens reais, praticamente documentárias, colhidas nas praças públicas, nas ruas, e no chamado centro histórico de Curitiba”.²²⁰ *O pão negro* como um vídeo possuindo “um enredo que mistura características de documentário e ficção”.²²¹ E *Os 11 de Curitiba* interpretado “quase como se fosse uma ficção, onde os onze presos de 1978 interpretam [...] seus próprios papéis”.²²²

Uma característica comum às poucas interpretações que pude encontrar dos audiovisuais de Xavier é que suas obras, além de representarem o “comportamento curitibano”, mesclam características de documentário e ficção, principalmente pelo uso de entrevistas e cenas captadas nas ruas, juntamente com encenações.

Xavier entrelaçava estes recursos de documentários e de ficções em seus filmes, evidenciando-os como discursos e não reproduções da realidade, aspecto que o crítico Jean-Claude Bernardet defendeu ser uma das principais características da produção fílmica documental realizada no Brasil naquela época.

Assim, neste capítulo busquei discutir a atuação de Valêncio Xavier como diretor da Cinemateca do Museu Guido Viaro, e seu empenho em restaurar e

²¹⁷ BORBA, *A poética de Valêncio Xavier*, op. cit., p. 156-201.

²¹⁸ XAVIER, Valêncio; CANDEIAS, Ozualdo. *Pinturas rupestres no Paraná*. [Vídeo]. Direção de Valêncio Xavier e Ozualdo Candeias, produção de Cineamericanidad Curitiba. Curitiba, Cinemateca do Museu Guido Viaro, 1992. [1 VHS], 24 min., color., son. *Pinturas rupestres no Paraná* está online, cf. <http://www.youtube.com/watch?v=9bmfG5reNco>.

²¹⁹ HELLER, op. cit., p. 80, grifos do texto original.

²²⁰ CRAQUET, op. cit.

²²¹ CAMARGO, op. cit.; Cf. também VALÊNCIO LANÇA “PÃO NEGRO” EM JANEIRO, op. cit.

²²² VALÊNCIO XAVIER FILMA GRUPO DOS ONZE, op. cit.

pesquisar filmes paranaenses, construindo as bases para a história do cinema no estado. Uma vez que as poucas pesquisas elaboradas sobre o tema, partiram e compartilharam dos argumentos defendidos pelo autor. Este esforço de Xavier foi possível graças ao contexto favorável na década de 1970, em que a Prefeitura Municipal incentivou e investiu na produção cultural. Entretanto, o autor construiu audiovisuais que adotaram uma postura irônica em relação ao desenvolvimento de Curitiba, criticando a propaganda da cidade enquanto um exemplo de urbanismo.

Xavier se voltou a elaborar uma representação da identidade curitibana, construindo uma consciência histórica para a cidade, todavia deu ênfase a aspectos marginalizados da capital, como seus cultos religiosos e seus moradores de rua. Neste capítulo, defendi ainda que o autor realizou seus filmes em sintonia com a produção nacional de documentários, entre as décadas de 1960 e 1980, destacando problemas socioculturais e evidenciando os filmes enquanto discursos e não como reproduções imparciais da realidade.

Em seus audiovisuais, Xavier mesclou recursos de ficção e documentário, e também em seus livros posteriores, como *O mez da gripe* e *Minha mãe morrendo e o menino mentido*, se valeu de recursos similares, mas este assunto requer um novo capítulo.

3. EU NÃO VIVO NO PASSADO, MAS O PASSADO VIVE EM MIM

3.1. Uma produção literária, um debate historiográfico

Neste capítulo busco problematizar as possíveis relações entre a obra literária de Valêncio Xavier e os debates historiográficos que vêm se desdobrando desde a década de 1970, pois a maioria de seus textos apresenta composição bastante similar, na qual fragmentos do passado são apropriados e ressignificados. Não pretendo com isso defender que Xavier realizou uma produção historiográfica, pois seus textos geralmente recorreram ao ficcional entrelaçado ao factual. Viso, sobretudo, demonstrar que seus livros apresentam recursos narrativos, e mesmo processos de pesquisa, próximos dos utilizados pelos historiadores. Assim, nos dois tópicos seguintes, discuto as formas de representação presentes nos livros ficcionais de Xavier, problematizando seus possíveis diálogos com a historiografia e a montagem cinematográfica. E, nos tópicos finais, analiso o modo como o autor constituiu a consciência histórica em seus livros.

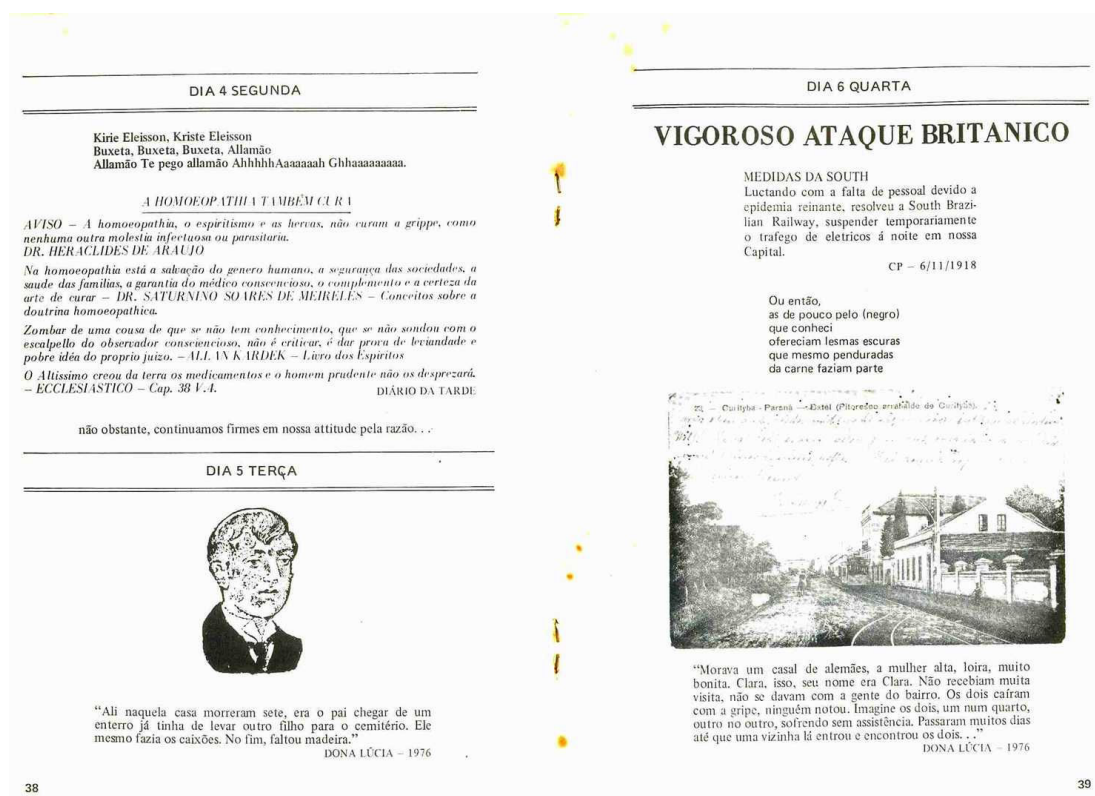
De modo geral, a produção de Xavier esteve embasada em pesquisas²²³ e diálogos com outras obras. Mesmo em seus textos predominantemente ficcionais podemos perceber essa prática, em *O mistério da prostituta japonesa & Mimi-Nashi-Oichi* (1986), por exemplo, aparece uma lista das leituras realizadas para compor a obra.²²⁴ Neste livreto, Xavier se valeu principalmente de antigos livros de poesia japonesa para narrar dois contos: um no qual um homem se relaciona com uma prostituta e o outro que trata de uma fábula ambientada no Japão.

Também não é difícil perceber que no fazer literário de Xavier há um interesse por construir representações a partir da consciência histórica, principalmente pelos recursos narrativos e pelas temáticas abordando o passado. Seus livros e filmes geralmente adotaram temas que ainda hoje são pouco abordados pela historiografia. Porém, não se restringiram a isso, o autor buscou explorar as possibilidades de representação do passado, e em suas obras aparecem subjetivamente questionamentos quanto à objetividade da narrativa e da memória, e dúvidas quanto à dicotomia entre fato e ficção.

²²³ Cf. BORBA, *Para além da escritura*, op. cit., p. 12-13.

²²⁴ Cf. XAVIER, *O mistério da prostituta japonesa & Mimi-Nashi-Oichi*, op. cit., p. 18.

Seu livro mais conhecido, *O mez da gripe*, de 1981, foi composto com fac-símiles de jornais curitibanos de 1918, cartões postais, fotografias, relatórios sanitários, depoimentos e poesias. Xavier organizou os recortes de modo a construir três eixos narrativos que se cruzam: o desfecho da Primeira Guerra Mundial, a epidemia de gripe espanhola em Curitiba, e a história de um homem que invade uma residência e estupra uma mulher enferma. A estas se somam ainda diversas outras histórias menores que são abordadas na novela. Quase todo o enredo se dá através de colagens, exceto por uma narrativa escrita por Xavier em prosa poética, na qual o personagem em primeira pessoa narra cometer o estupro.



FONTE: XAVIER, *O mez da gripe*, op. cit., p. 38-39.

Dois pesquisadores se voltaram a estudar *O mez da gripe* em diálogo com o discurso histórico. Em 2004, o historiador Julio César Bentivoglio produziu um artigo analisando a tensão entre a ficcionalidade e a historicidade na obra. Segundo ele, a novela

Tem como um de seus grandes méritos transitar pelas fronteiras da História e da Literatura, ao constituir-se como uma narrativa polifônica, perspectivista, fragmentada, ardilosa, cheia de simulacros, juntando passagens altamente denotativas (como é o caso dos recortes de jornais) com outras demasiadamente poéticas.²²⁵

²²⁵ BENTIVOGLIO, Julio C. Polifonias narrativas: Tempo, memória e história em *O mez da gripe* de Valêncio Xavier. *OPSIS – Revista do NIESC*, v. 4, p. 61-70, 2004, p. 61.

O historiador relacionou o livro às críticas do norte-americano Hayden White – para quem historiografia e narrativas ficcionais são similares. Entretanto, discordou que Xavier tenha realizado uma obra historiográfica. Pois, de acordo com Bentivoglio, em *O mez da gripe* não há nenhuma tentativa de interpretação ou explicação, o livro “apenas junta os dados sem colocá-los sob julgamento, não realiza crítica interna e externa de suas fontes”.²²⁶ Uma vez que para Bentivoglio “o historiador precisa apoiar-se em um sólido conjunto de fontes, investigadas à luz de uma sólida densidade conceitual”.²²⁷ Para ele, apesar do livro evidenciar que literatura e história são discursos próximos, não constrói uma narrativa histórica.

Também o pesquisador de literatura Evanir Pavloski publicou dois artigos, em 2005 e 2007, discutindo a relação de *O mez da gripe* com a escrita da história.²²⁸ Entretanto, o segundo texto é apenas uma reescrita do primeiro, e os argumentos centrais são os mesmos. Em 2005, analisando as possibilidades de leitura da novela, Pavloski defendeu que há uma gama de interpretações possíveis, as quais o leitor deve escolher. Segundo ele, o livro problematiza as dicotomias entre fato e ficção, literatura e história, pois reforça a ideia de que mesmo os discursos históricos são subjetivos e possuem características ficcionais. Assim, o livro

coloca em evidência esse comprometimento subjetivo que cerca toda prática discursiva ao reunir dentro de um mesmo texto diferentes versões que se propõem a discutir o mesmo acontecimento: a epidemia de gripe espanhola em Curitiba em 1918. Esse procedimento acaba por criar um caleidoscópio interpretativo que desqualifica a busca de quimeras como “as verdades absolutas” ou “os fatos inegáveis”. Assim, a história perde seu status dogmático e se fragmenta em múltiplas perspectivas analíticas que partem do mesmo ponto, mas seguem caminhos distintos.²²⁹

Pavloski salientou que as diferentes versões dos fatos comprometem o princípio da objetividade historiográfica, de modo que cada fragmento narrativo põe os outros em questão, oferecendo múltiplas interpretações. O pesquisador concluiu que *O mez da gripe*, além de desafiar os conceitos de história, ficção e fato, propõe a discussão sobre a própria ideia de narrativa.

Isso se dá pela aproximação de elementos diferenciados que buscam descrever, analisar ou explicar um determinado acontecimento, como textos

²²⁶ Ibid., p. 68, grifo do texto original.

²²⁷ Ibid., p. 69.

²²⁸ PAVLOSKI, Linguagem, História, ficção e outros labirintos em *O mez da gripe* de Valêncio Xavier, op. cit.; PAVLOSKI, Evanir. A desconstrução factual em *O mez da gripe* de Valêncio Xavier. *Revista das Faculdades Santa Cruz*, Curitiba, v. 6, n. 2, p. 23-33, jul.-dez. 2007.

²²⁹ PAVLOSKI, Linguagem, História, ficção e outros labirintos em *O mez da gripe* de Valêncio Xavier, op. cit., p. 55.

jornalísticos, a literatura, a estatística e a memória. Essas quatro formas de preservação histórica são colocadas lado a lado e constantemente confrontadas como forma de avaliar o grau de precisão e subjetivação a que cada uma delas está sujeita.²³⁰

Dois anos depois, Pavloski retomou o texto para analisar especificamente as diferentes possibilidades interpretativas do discurso histórico presentes no livro. Para esse artigo serviram de base as teorias de Hayden White, que no texto anterior eram apenas citadas. Pavloski abordou a relativização dos diferentes discursos na novela. De acordo com ele, “A grande ênfase [...] em *O mez da gripe* recai sobre a pluralidade interpretativa inerente a qualquer acontecimento histórico”.²³¹

Valêncio Xavier problematiza o discurso histórico oficial e relativiza a objetividade proclamada por determinados modelos textuais. Percebe-se ao longo da novela que tanto a historiografia e o jornalismo quanto a literatura e as narrativas orais são práticas discursivas fundamentadas em visões específicas de mundo, as quais não podem ser desvinculadas totalmente de um maior ou menor grau de subjetividade.²³²

Os artigos de Pavloski e Bentivoglio destacam a relativização da representação do passado no livro de Valêncio Xavier. Os textos também têm em comum a utilização das pesquisas de Hayden White como base teórica.

Ora, durante a década de 1970, White foi responsável pela publicação de obras contestadoras da historiografia enquanto uma ciência produtora de verdade. O autor defendeu que a representação do passado era somente um tipo de discurso, e que as narrativas historiográficas eram “ficções verbais cujos conteúdos são tanto *inventados* quanto *descobertos* e cujas formas têm mais em comum com seus equivalentes na literatura do que com seus correspondentes nas ciências”.²³³ Conforme seu estudo, a escrita da história é condicionada por formas estruturais provenientes da retórica e da poesia clássica, desse modo compartilha do mesmo grau de subjetividade da ficção. Para ele, a historiografia não pode ser considerada uma ciência, já que, assim como a literatura, é um tipo de saber predominantemente discursivo.

Os argumentos defendidos por Hayden White serviram como uma interessante ferramenta interpretativa para os pesquisadores Bentivoglio e Pavloski, pois aproximam literatura e historiografia, e propõem a discussão sobre a representação do passado. Entretanto, gostaria de frisar que White não foi único a levantar essas

²³⁰ Ibid., p. 54.

²³¹ PAVLOSKI, A desconstrução factual em *O mez da gripe* de Valêncio Xavier, op. cit., p. 32.

²³² Ibid., p. 33.

²³³ WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso: Ensaio sobre a crítica da cultura*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994, p. 98, grifos do texto original.

discussões durante a década de 1970. Datam da mesma época pelo menos outros dois importantes livros que enfatizaram os aspectos discursivos e narrativos da historiografia.

Em 1971, Paul Veyne publicou *Como se escreve a história*, argumentando que a historiografia não correspondia a uma ciência, e sua especificidade estava em tratar somente da narrativa de acontecimentos verdadeiros. E o único aspecto que a diferenciava do romance era a busca da verdade em vez de uma estética. De acordo com Veyne,

A história é narrativa de acontecimentos; tudo o resto daí decorre. Dado que ela é no conjunto uma narrativa, não faz reviver, tal como o romance; o vivido tal como sai das mãos do historiador não é o dos actores; é uma narração, o que permite eliminar alguns falsos problemas. Como o romance a história selecciona, simplifica, organiza, faz resumir um século numa página.²³⁴

Outro importante teórico a discutir a epistemologia historiográfica no mesmo período foi Michel de Certeau. Em *A escrita da história*, de 1975, Certeau defendeu que “a operação histórica se refere à combinação de um *lugar* social, de *práticas* “científicas” e de uma *escrita*”.²³⁵ Para ele, qualquer pesquisa é demarcada ideologicamente por seu lugar de produção. Empenhado em esclarecer as forças que permeiam o discurso historiográfico, Certeau destacou que existem poderes institucionais que cerceiam a escrita da história, formulando suas leis e práticas. Diferentemente de White e Veyne, Certeau não negou a cientificidade dos métodos historiográficos, mas assumiu que são determinados por grupos, que têm nestes próprios métodos e regras sua força social.²³⁶ E enfatizou que métodos e regras são a base do conhecimento histórico, mas em última instância trata-se de uma narrativa permeada pela subjetividade. Assim, “o discurso *histórico*, pretende dar um conteúdo verdadeiro (que vem da verificabilidade) mas sob a forma de uma narração”.²³⁷

As obras de White, Veyne e Certeau marcaram um momento de autorreflexão sobre o ofício do historiador e suscitaram um grande debate sobre os aspectos retóricos e narrativos da historiografia. A partir da década de 1970, período no qual tais argumentos foram publicados, vem ocorrendo uma ampla discussão que tem por um lado a defesa da disciplina da história enquanto uma ciência produtora de verdade,

²³⁴ VEYNE, Paul. *Como se escreve a história*. Lisboa: Edições 70, 1971, p. 14.

²³⁵ CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010, p. 66, grifo do texto original.

²³⁶ Ibid., p. 71-72.

²³⁷ Ibid., p. 100, grifo do texto original.

e por outro como uma narrativa embasada em recursos ficcionais. Desde então o debate tem se expandido, e as concepções historiográficas vêm passando por profundas alterações.²³⁸

Só o questionamento dessa epistemologia da coincidência e a tomada de consciência sobre a brecha existente entre o passado e sua representação, entre o que foi e o que não é mais e as construções narrativas que se propõem ocupar o lugar desse passado permitiram o desenvolvimento de uma reflexão sobre a história, entendida como escritura sempre construída a partir de figuras retóricas e de estruturas narrativas que também são as da ficção.²³⁹

Seria ingênuo pensar que o debate a respeito da epistemologia e da narrativa historiográficas teve início somente na década de 1970, entretanto foi nesse período que as discussões se acentuaram. Atualmente aos estudos iniciais de Michel de Certeau, Paul Veyne e Hayden White, somaram-se diversas obras.

Jörn Rüsen possivelmente seja um dos pesquisadores que nas últimas décadas mais se dedicou ao tema da epistemologia da história. Rüsen publicou uma trilogia de livros que tem por finalidade buscar os fundamentos do pensamento histórico. E elaborou uma *matriz disciplinar* partindo das carências cotidianas de orientação temporal, passando pelos métodos específicos da pesquisa historiográfica, e chegando até a forma de apresentação narrativa.²⁴⁰ De acordo com ele, estudos como os White e Veyne interpretam a historiografia como um tipo de saber não científico porque a abordam somente sob seu aspecto narrativo. Entretanto a historiografia é composta por dois processos complementares: a pesquisa, realizada sob critérios científicos; e a escrita, que é narrativa e busca uma estética literária. Assim, a “pesquisa é o único critério adequado à história como ciência a ser levado em conta quando se aborde a historiografia”.²⁴¹ Conforme a concepção de Rüsen, a historiografia é ciência enquanto método de pesquisa, e arte enquanto apresentação narrativa.²⁴²

Também o historiador italiano Carlo Ginzburg tem se destacado nas últimas décadas por seus argumentos sobre o estatuto da narrativa historiográfica. Para ele, a escrita da história é uma prática retórica, assim como escreveram White e Veyne. Porém, Ginzburg retomou os argumentos aristotélicos para defender que “as provas, longe de serem incompatíveis com a retórica, constituem o seu núcleo

²³⁸ Uma síntese do debate pode ser encontrada no livro de Roger Chartier, cf. CHARTIER, *A história ou a leitura do tempo*, op. cit.

²³⁹ Ibid., p. 12.

²⁴⁰ Cf. RÜSEN, *Razão Histórica*, op. cit., p. 26-38.

²⁴¹ RÜSEN, *História viva*, op. cit., p. 23.

²⁴² Cf. Ibid., p. 21-43.

fundamental”.²⁴³ Para Ginzburg, a historiografia possui uma verdade específica pautada nas provas e vestígios do passado.²⁴⁴ Sua postura é similar a de Michel de Certeau, para quem o discurso histórico possui credibilidade devido às referências ao passado, como a citação das fontes.²⁴⁵

“Vestígios do passado, referências, citação de fontes”, estes procedimentos que conferem legitimidade parecem específicos do discurso historiográfico, mas também estão presentes na produção literária de Valêncio Xavier. Na maior parte de suas obras, são utilizadas colagens de registros históricos, o autor citava suas fontes e evidenciava tratarem-se de referências ao passado. Entretanto, nos textos de Xavier essas “provas” do passado, mais do que simplesmente representá-lo, propõem a discussão sobre sua própria veracidade. Seus livros destacam que a representação do passado é somente um discurso, mesmo que narre acontecimentos verdadeiros, como foi defendido por Paul Veyne. Além disso, para produzir seus textos, Xavier recorria a pesquisas orientadas por suas curiosidades e carências e as organizava numa narrativa, recorrendo a um processo similar ao que Jörn Rüsen argumentou ser a base da história enquanto ciência.²⁴⁶

Desse modo seria muito fácil associar a produção literária de Xavier às atuais discussões epistemológicas da historiografia, como fizeram Julio César Bentivoglio e Evanir Pavloski. Mesmo porque os textos de Xavier começaram a suscitar a discussão da representação do passado a partir da década de 1980, ou seja, estão inseridos na mesma época do debate historiográfico. Entretanto, não acredito que apenas a sincronia e a coincidência temática sejam suficientes para contextualizar a obra. E há uma questão que julgo importante e não posso deixar de colocá-la: até que ponto Valêncio Xavier tinha conhecimento sobre as discussões realizadas no campo da história?

Devido às fontes de que disponho, não posso formular uma resposta objetiva à questão. Mas interpreto que o autor não estivesse ciente das recentes discussões historiográficas. Em abril de 2011, quando o acervo de Xavier foi comprado por dois

²⁴³ GINZBURG, Carlo. *Relações de força: história, retórica, prova*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 63.

²⁴⁴ Cf. GINZBURG, Carlo. Sinais: Raízes de um paradigma indiciário. In: _____. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 143-179, 1989.

²⁴⁵ CERTEAU, op. cit. p. 101-102.

²⁴⁶ Cf. RÜSEN, Jörn. *Reconstrução do passado: teoria da história II: os princípios da pesquisa histórica*. Brasília: Editora da UNB, 2007, p. 104-118.

sebos de Curitiba, *Fígaro* e *Trovatore*,²⁴⁷ havia pouquíssimos livros de história entre as obras que pertenceram ao autor. Destas, a maioria tratava da história regional, e não encontrei nenhuma que abordasse questões teóricas e epistemológicas da historiografia. Entretanto, quando soube da venda dos livros de Xavier, o acervo já vinha sendo comercializado há algumas semanas, e nos dias em que visitei os sebos, as obras já estavam espalhadas pelas lojas sem que os proprietários tivessem realizado um levantamento. Além disso, possivelmente muitos livros já tivessem sido comprados por clientes. Desse modo, não disponho de recursos suficientes para afirmar qualquer resposta direta à questão. Todavia, é mais provável que o autor estivesse inserido num debate similar realizado em outra área do conhecimento, com a qual tinha bastante intimidade, o cinema.

3.2. Um homem de cinema

A primeira frase da dissertação de Júlio Rocker Neto é “Sou um homem de cinema”. O pesquisador explicou que Valêncio Xavier a pronunciou várias vezes em conversas informais.²⁴⁸ A relação de Xavier com o audiovisual não deve ser menosprezada ao analisar suas obras literárias, pois ele, mais do que escritor, considerava-se um cineasta. Além de sua atuação elaborando seus próprios filmes e dirigindo a Cinemateca do Museu Guido Viaro, em muitos de seus textos, mesmo naqueles em que a temática era diversa, o autor deixava transparecer o interesse pelo tema. Seu conhecimento sobre cinema pode ser facilmente percebido em vários de seus ensaios, a título de exemplo, vale a pena citar a série “100 anos em 100 filmes” publicada ao longo de 1995 no jornal *Gazeta do Povo*.

A série de resenhas trata de audiovisuais que ele acreditava serem importantes para a história do cinema, e na verdade não aborda 100 filmes, como anuncia seu título, mas 120 audiovisuais,²⁴⁹ pois o autor resenhou vídeos, seriados de tv, e

²⁴⁷ Cf. ROXO, Elisângela. Livros de coleção do escritor Valêncio Xavier estão à venda. *Folha de São Paulo*. 09 abr. 2011. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/900173-livros-de-colecao-do-escriptor-valencio-xavier-estao-a-venda.shtml>. Acesso em 14 abr. 2011; BAPTISTA NETTO, Irineo. Biblioteca de Valêncio está à venda. *Gazeta do Povo*. Caderno G, Curitiba, 14 abr. 2011. Disponível em: <http://www.gazetadopovo.com.br/cadernog/conteudo.phtml?id=1115923&ch=>. Acesso em 14 abr. 2011.

²⁴⁸ ROCKER NETO, op. cit., p. 1.

²⁴⁹ A série “100 anos em 100 filmes” foi publicada na *Gazeta do Povo* entre 17 de agosto e 28 de dezembro de 1995, sempre na última página do Caderno G, às quintas-feiras. Na dissertação de Maria

desenhos animados, além de filmes ficcionais e documentários. Xavier justificou suas opções, escrevendo que

Quando alguém faz a lista dos melhores filmes, coloca sempre longas metragens de ficção e, quase sempre, somente filmes que tiveram algum impacto comercial. Nesta sessão procurei colocar documentários, cinejornais, curtas metragens, filmes experimentais, desenhos animados, filmes de animação e filmes feitos para tevê que julgo importantes para o desenvolvimento da linguagem do cinema e que são ignorados pela crítica. [...] E acho que não se pode mais falar de cinema e sim do audio visual: cinema, vídeo, tevê e computador.²⁵⁰

Nesta série, Xavier demonstrou um amplo conhecimento do desenvolvimento do audiovisual ao longo do tempo. Assim, por sua atuação como diretor da Cinemateca, como cineasta, e como pesquisador do audiovisual, julgo que mesmo que ele não conhecesse os debates historiográficos, certamente estava a par das discussões realizadas no campo cinematográfico. E um debate bastante proeminente da área é próximo do ocorrido no campo da história. Pelo menos desde os cineastas soviéticos a questão de como representar a realidade é discutida.

Um dos primeiros a chamar a atenção sobre a construção da realidade através das câmeras foi o soviético Dziga Vertov. O cineasta dedicou-se ao documentário e, durante a década de 1920, foi incisivo ao criticar o cinema ficção. Identificado com um tipo de arte futurista, Vertov defendeu que através da câmera era possível captar e construir uma realidade melhor do que aquela percebida pelo olho humano,²⁵¹ assim argumentava que a câmera funcionava como um cine-olho. Para ele, as inovações tecnológicas deviam atuar em prol de um cinema-verdade.²⁵²

Vertov celebra o novo meio [o cinema] enquanto superação das deficiências do homem, numa utopia da perfeição industrial e socialista, onde a poesia do novo universo visual é também uma epistemologia: acima de tudo está a fé no poder analítico do cinema enquanto instrumento de conhecimento pela

Salete Borba há uma relação dos audiovisuais resenhados por Xavier, entretanto o levantamento realizado por ela está incompleto, a pesquisadora diz serem 112 obras, mas cita somente 107, pois repete 5 audiovisuais. Borba deixou de citar as obras *O homem da câmera* (1929), *Um cão andaluz* (1929), *Pather Panchali* (1955), *The cameraman* (1928), *Viagem a Tóquio* (1953), *Blow-up* (1966), *Deus e o Diabo na Terra do sol* (1964), *Chegada do trem em Petrópolis* (1897), *Enamorada* (1946), *O segundo rosto* (1966), *Jango* (1984), *Vícios privados, virtudes públicas* (1976) e *Minha vida de cachorro* (1985). A pesquisadora ainda fez confusão com as datas de publicação devido a um erro de impressão ocorrido no dia 8 de novembro de 1995 na *Gazeta do Povo*, que em vez novembro trazia a data de setembro somente na página que vinha a coluna de Valêncio Xavier. Cf. BORBA, *Para além da escritura*, op. cit., p. 42-44.

²⁵⁰ XAVIER, Valêncio. O segundo rosto - 1966. *Gazeta do Povo*, Caderno G, Curitiba, p. 8, 28 dez. 1995.

²⁵¹ VERTOV, Dziga. _____. Resolução do Conselho dos Três em 10-4-1923. In: XAVIER, Ismael. *A experiência do cinema*. 4 ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, p. 252-259, 2008, p. 258-259.

²⁵² VERTOV, Dziga. Nascimento do cine-olho (1924). In: XAVIER, Ismael. *A experiência do cinema*. 4 ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, p. 260-262, 2008.

montagem, enquanto olhar que trabalha para revelar a estrutura dos processos naturais e sociais.²⁵³

O documentarista criticava o cinema de sua época por buscar representar o homem contemporâneo, uma vez que para ele a produção cinematográfica devia apontar ao futuro, a um ser humano melhorado e perfeito que não estava em seu presente, mas no porvir.²⁵⁴ Vertov tinha plena consciência de que a “realidade” produzida por sua câmera-olho era distinta de uma “realidade empírica”, aliás, este era um de seus objetivos. Em seus manifestos, deixou isso bastante evidente ao declarar “Eu posso forçar o espectador a ver esse ou aquele fenômeno visual de modo como me é mais vantajoso mostrá-lo”.²⁵⁵ A intenção de construir uma “realidade manipulada” fica ainda mais clara no seguinte trecho:

Eu sou o cine-olho.

Eu sou um construtor. Você, que eu criei hoje, foi colocada por mim numa câmara (quarto) extraordinária que não existia até então e que também foi criada por mim. Neste quarto há doze paredes que eu recolhi em diferentes partes do mundo. Justapondo as visões das paredes e dos pormenores, consegui arrumá-las numa ordem que agrada a você e edificar devidamente, a partir de intervalos uma cine-frase que é justamente este quarto (câmara).

Eu, o cine-olho, crio um homem mais perfeito do que aquele que criou Adão, crio milhares de homens diferentes a partir de diferentes desenhos e esquemas previamente concebidos.

Eu sou o cine-olho.

De um eu pego os braços, mais fortes e mais destros, do outro eu tomo as pernas, mais bem feitas e mais velozes, do terceiro a cabeça, mais bela e expressiva e, pela montagem, crio um novo homem, um homem perfeito.²⁵⁶

Para Vertov, a “teoria da montagem aplica-se a imagens carregadas de um sentido intencional ali deposto pelo cineasta, [...] na atividade de montagem que ele descreve, é menos a verdade do que o sentido que é visado”.²⁵⁷

No mesmo contexto em que Dziga Vertov argumentava poder construir, através da montagem, representações mais perfeitas do que a realidade, também o cineasta Sergei Eisenstein defendeu captar “elementos da realidade” para forjar ficções. Entre as décadas de 1920 e 1930, Eisenstein teorizou e praticou formas cinematográficas que, segundo ele, funcionavam a partir da sequência de fragmentos conflitantes. Conforme o cineasta soviético, a montagem possibilita recombina-

²⁵³ XAVIER, Ismael (org). *A experiência do cinema*. 4 ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, p. 173-183, 2008, p. 178.

²⁵⁴ VERTOV, Dziga. Nós – variação do manifesto. In: XAVIER, Ismael (org). *A experiência do cinema*. 4 ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, p. 247-251, 2008, p. 249.

²⁵⁵ VERTOV, Resolução do Conselho dos Três em 10-4-1923, op. cit., p. 254.

²⁵⁶ Ibid., p. 255-256.

²⁵⁷ AUMONT, Jacques. *As teorias dos cineastas*. Campinas, SP: Papirus, 2004, p. 23.

elementos dotados de sentido próprio e distorcê-los de modo a criar sentidos distintos.

Trata-se de

um sistema de reprodução que fixa eventos reais e elementos da realidade. Essas reproduções, ou fotorreflexos, podem ser combinados de várias maneiras. Tanto como reflexos como pela maneira de suas combinações, elas permitem um grau de distorção – que pode ser tecnicamente inevitável ou deliberadamente calculada. Os resultados variam desde a realidade exata das combinações de experiências visuais inter-relacionadas, até as alterações totais, composições imprevisíveis pela natureza, e até mesmo o formalismo abstrato, com remanescentes da realidade.²⁵⁸

Para Eisenstein, a prática da montagem se realiza através da combinação de fragmentos e da criação de sentidos próprios, que necessariamente não são os mesmos iniciais, “a montagem é uma idéia que nasce da colisão de planos independentes – planos até opostos um ao outro”.²⁵⁹ O sentido final, entretanto, não fica nitidamente expresso no filme, formando-se somente com a interpretação do espectador.

O debate a respeito das formas de representação da realidade pelo cinema, iniciado nas primeiras décadas do século XX, vem se desenvolvendo ainda nos dias atuais. Sobretudo quando se fala em documentário, é difícil estabelecer uma delimitação entre arte, ficção e factualidade. Não diferente do filme ficção, os documentários são feitos de modo a induzir sentimentos no público. Para isso dispõem de vários recursos audiovisuais, como enquadramento, edição, e trilha sonora. Apesar do documentário buscar reconstruir contextos, apresentando um compromisso com a realidade, também está sujeito a diversas formas de manipulação que vão desde a temática escolhida até edição, montagem e tratamento da imagem. E “Como a obra de história escrita, o documentário “constitui” os fatos selecionando os vestígios do passado e envolvendo-os numa narrativa”.²⁶⁰ Já desde a seleção do material a ser filmado, ou de cenas previamente existentes, o cineasta realiza uma construção – como defendeu Dziga Vertov – e organiza os fragmentos na forma de uma narrativa.

De acordo com o historiador Robert Rosenstone, todo filme, documentário ou ficção, é uma construção a partir de um ponto de vista, e não corresponde a uma realidade. Empenhado em discutir a forma como os audiovisuais, assim como a historiografia, produzem conhecimento sobre o passado, Rosenstone se voltou a

²⁵⁸ EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2002, p. 15

²⁵⁹ Ibid., p. 52.

²⁶⁰ ROSENSTONE, Robert. *A história nos filmes, os filmes na história*. São Paulo: Paz e Terra, 2010, p. 110.

analisar os filmes com temática histórica e argumentou que tanto a história escrita quanto a audiovisual

referem-se a acontecimentos, momentos e movimentos reais do passado e, ao mesmo tempo, compartilham do irreal e do ficcional, pois ambos são compostos por conjuntos de convenções que desenvolvemos para falar de onde nós, seres humanos, viemos.²⁶¹

Segundo ele, os filmes não podem ser interpretados apenas como entretenimento, e não devemos ignorar sua importância para a construção do saber histórico. O historiador destacou que desde o início do cinema, a reconstrução do passado e da realidade é um tema bastante debatido entre os cineastas.²⁶²

Como “um homem de cinema”, Valêncio Xavier tinha conhecimento de que o aspecto narrativo do audiovisual estava sujeito a uma série de distorções que o tornam incapaz de representar plenamente a realidade. Seja de maneira “tecnicamente inevitável”, “deliberadamente calculada” ou “previamente concebida”, como argumentou Sergei Eisenstein, a montagem cinematográfica distorce o sentido original dos “elementos da realidade”. Ora, se o debate no campo do cinema levantou os mesmos temas que as discussões historiográficas atuais, quanto à representação do passado e a pretensão de atingir uma “verdade”, acredito que Xavier estivesse em diálogo mais com o audiovisual do que com discurso histórico.

3.3. Montagem de fragmentos do passado

Os mesmos cineastas soviéticos que contestaram a representação da realidade, e suas distorções através da montagem, eram admirados por Xavier, que incluiu obras de Eisenstein e Vertov em sua série “100 anos 100 em filmes”, e demonstrou conhecer as teorias da montagem de ambos os cineastas.²⁶³ Sobre as teorias de Vertov, Xavier escreveu de maneira concisa: “Como diria Dziga Vertov: *a câmera*

²⁶¹ Ibid, p. 14.

²⁶² Ibid., p. 27-28.

²⁶³ XAVIER, Valêncio. Ivan o Terrível – 1944/45. *Gazeta do Povo*, Caderno G, Curitiba, p. 8, 09 nov. 1995. O encouraçado Potemkin – 1925. *Gazeta do Povo*, Caderno G, Curitiba, p. 8, 14 set. 1995; XAVIER, Valêncio. O homem da câmera – 1929. *Gazeta do Povo*, Caderno G, Curitiba, 28/09/1995, p. 8.

como cine-olho, mais perfeita que o olho humano, movendo-se no tempo e no espaço”.²⁶⁴

Já a relação das obras literárias de Xavier com os filmes de Eisenstein foi observada em algumas pesquisas.²⁶⁵ De acordo com a dissertação de Júlio Rocker Neto, Eisenstein era a grande referência para o autor, e a montagem, feita a partir de fragmentos pré-existentes, está presente em quase todos os seus textos.

A utilização do corte e montagem, portanto, é o princípio pelo qual Xavier utiliza fragmentos de palavras e imagens, inicialmente esvaziadas de sentido individualmente, mas que adquirem sentido no momento em que são coladas lado a lado segundo a intenção do autor.²⁶⁶

Uma das principais obras de Eisenstein, *O encouraçado Potemkin*, de 1925, era um dos filmes preferidos de Xavier e esteve presente em sua série “100 anos em 100 filmes”. Na resenha, o autor demonstrou seu conhecimento sobre cinema e explicou as possíveis relações presentes na obra:

*Eisenstein aqui põe em prática suas teorias da montagem que chegariam ao extremo em “Outubro” (1928), simplificando: uma tomada é a tese, o seguinte é a antítese, e a síntese se formaria na cabeça do espectador. Apesar de proibido em muitos países, “O Encouraçado Potemkin” com seus conceitos de montagem, nem sempre muito bem compreendidos, irão influenciar o desenvolvimento do cinema. Visto hoje, “O Encouraçado Potemkin” parece ter sido feito para a tevê: cenas em blocos estanques, interpretação teatralizada, o ralentamento [desaceleração] da ação, enquadrações esquemáticas facilitando a visão na telinha. Mas é um dos mais belos filmes jamais feitos.*²⁶⁷

Além de declarar sua admiração pelos filmes de Sergei Eisenstein, Xavier expôs conhecer as ideias de montagem defendidas pelo cineasta, chegando a explicá-las de maneira simplificada. O autor foi além disso e assimilou os conceitos do soviético para sua produção literária. Na maioria de seus livros realizou construções narrativas a partir de montagens de vestígios do passado, criando uma “sequência de fragmentos conflitantes”, como havia teorizado Eisenstein.

Em *O mez da gripe*, por exemplo, a breve narrativa ficcional do estuprador que se aproveita de uma mulher enferma foi agrupada a formas de registro histórico, como recortes de jornal, relatórios sanitários, estatísticas e depoimentos. As diferentes formas narrativas, tanto escritas quanto visuais, foram montadas criando eixos narrativos distintos, mas que se relacionam entre si. Em qualquer página que o livro

²⁶⁴ XAVIER, Valêncio. The cameram – 1928. *Gazeta do Povo*, Caderno G, Curitiba, 28/09/1995, p. 8, grifos do texto original.

²⁶⁵ SOERENSEN, op. cit., p. 61; ROCKER NETO, op. cit., p. 56-63, 100-106; BORBA, *Para além da escritura*, op. cit., 105-112; CHICOSKI, op. cit., p. 73-80.

²⁶⁶ ROCKER NETO, op. cit., p. 51.

²⁶⁷ XAVIER, *O encouraçado Potemkin*, op. cit., grifos meus.

for aberto é possível perceber que Xavier se apropriou de fragmentos e os organizou para compor sua obra.

A novela, ao agrupar os registros históricos pré-existentes, lhes conferiu sentidos diferentes dos originais. Visto como um todo, o livro tem um aspecto extremamente tétrico, que vai se acentuando. Isso pode ser percebido até mesmo através das propagandas que foram apropriadas na obra, se a princípio são de cortinas e filmes em cartaz,²⁶⁸ vão passando para remédios e produtos de prevenção à gripe²⁶⁹ e culminam em anúncios de funerárias.²⁷⁰ Através da seleção das propagandas, o autor conseguiu criar um contexto que foi ficando cada vez mais mórbido, entretanto isso não quer dizer que com o avanço da epidemia os anúncios comerciais enfocassem somente a gripe espanhola e suas consequências.

Ao agrupar os registros de maneira sequencial e cronológica, seus sentidos foram alterados, principalmente quando apresentadas as notícias dos jornais. O *Commercio do Paraná* usou vários recursos para camuflar a epidemia, argumentando que outros veículos da imprensa pretendiam causar pânico à população, mas não havia motivos para preocupação. O periódico algumas vezes chegou a ter problemas na redação devido a funcionários adoentados, mas negou que fossem vítimas da epidemia. E até ironizou a apreensão quanto à gripe espanhola:

DEIXEMOS DISSO

... Imagine-se, por exemplo, um pobre enfermo a curtir 40° de febre e ouvir lá fora no silencio sepulchral das ruas desertas, o buzinar estridente da ambulancia da Assistencia Publica que, ás vezes, passa por ahi somente porque vae levar o chauffeur ao almoço?...

... Ao ouvir o trombetear agudo do auto ambulancia tem-se a impressão dolorosa de que qualquer coisa apavorante ocorre ao nosso derredor.

COMMERCIO DO PARANÁ²⁷¹

Já o *Diário da Tarde* se esforçou para evidenciar a doença, teve matérias censuradas e denunciou a restrição ao assunto, defendendo que

Embora a censura policial tivesse varrido do noticiario da imprensa a relação dos fatos verificados, com relação á epidemia, o nosso dever profissional nos força a sahir do mutismo em que nos encontramos nesse sentido e vir dizer ao povo que todo esse preparativo que se faz não é apenas para evitar que o mal chegue até nós, mas sim para dar combate á enfermidade que nos atingiu.

DIÁRIO DA TARDE²⁷²

²⁶⁸ XAVIER, *O mez da grippe*, op. cit., p. 10, 16.

²⁶⁹ Ibid., p. 19, 21, 25, 43, 56.

²⁷⁰ Ibid., p. 48, 54.

²⁷¹ Ibid., p. 40.

²⁷² Ibid., p. 29.

Outra fonte a apresentar uma visão ainda mais terrível da epidemia foi o Relatório do Serviço Sanitário. Nele, o diretor Trajano Reis escreveu que faltaram caixões aos cadáveres²⁷³ e mesmo coveiros para cavar sepulturas²⁷⁴ devido à quantidade de vítimas.

Ao apresentar os fragmentos paralelamente, a obra de Xavier desconstrói seus sentidos originais. Se a princípio os textos tinham a intenção de informar, no livro servem para questionar a pretensa imparcialidade política da mídia. Revelando que esses fragmentos do passado também são orientados politicamente. E através dessa “sequência de fragmentos conflitantes” demonstrou que as notícias e as formas de registro histórico devem ser relativizadas e não interpretadas como “verdade”.

A montagem que distorce o sentido original aparece ainda mais explícita na página 43, na qual uma propaganda de xarope adquire teor erótico devido à intervenção poética de Xavier. Enquanto a propaganda traz a imagem de um médico em pé, dialogando com uma mulher acamada, no trecho ficcional, logo acima, o homem se diz em pé observando a vagina da mulher, em qual encosta os lábios. O anúncio, que inicialmente tinha a intenção de promover o remédio, se tornou uma ilustração para a narrativa do estupro ocorrido na novela.

Regina Chicoski, em sua tese, destacou que o livro dialoga com as artes visuais. Também para a pesquisadora, a obra foi construída com princípios de montagem cinematográfica. A autora frisou que a escrita de Xavier estava intimamente relacionada com sua formação de cineasta. Para ela, o autor foi além da colagem e criou obras plástico-literárias nas quais o leitor deve construir os próprios sentidos.

²⁷³ Ibid., p. 49.

²⁷⁴ Ibid., p. 57.

DIA 10 DOMINGO

Estou de pé ao pé da cama
o traço de sua fenda do amor fica horizontal
em relação a mim, como se os lábios fossem sua boca
onde encosto meus lábios.

O MÉDICO: Então! Sente-se melhor?
A DOENTE: Muito pouco. Estou vendo doutor, que não há remédio senão apelar para o XAROPE DE GRINDELIA.

UNICO QUE CURA

“...Não, não estavam mortos, não, mas quase. Tiveram que levar os dois para o hospital.”
DONA LÚCIA – 1976

43

FONTE: XAVIER, *O mez da gripe*, op. cit., p. 43.

Já Maria Salete Borba, considerou que além do cinema, também o jornalismo foi incorporado à escrita de Xavier. O autor, segundo a pesquisadora, esteve inserido num contexto em que a imagem passou a ser mais valorizada, e aproximou diferentes linguagens, mesclando realidade e ficção. Para ela, no caso de *O mez da gripe*, o autor realizou um tipo de documentário, uma narrativa híbrida que dialoga tanto com a imprensa periódica quanto com o cinema.²⁷⁵

Conforme foi bem observado nessas pesquisas, há um diálogo entre a escrita de Xavier com sua formação de cineasta. Isto é evidenciado ao analisar seus textos levando-se em conta a teoria da montagem de Eisenstein. Uma vez que Xavier parece ter se apropriado inteiramente da ideia de que a partir da combinação de “elementos da realidade” tem-se um grau de distorção, que segundo o soviético, pode ser mínimo ou pode gerar composições deliberadamente calculadas e distorcidas.

Além disso, a novela de Xavier ao utilizar o recurso de apropriação e colagem de fac-símiles dos jornais criou um efeito de realidade que se sustenta mesmo apresentando versões contraditórias dos mesmos fatos, como no caso dos jornais *Commercio da Paraná* e *Diário da Tarde*. A verossimilhança presente no livro é tão convincente que se mantém mesmo com o depoimento da personagem Dona Lúcia, testemunha ocular da epidemia, que se contradiz ao contar diferentes versões do caso de uma moça que pode ter morrido de gripe espanhola, enlouquecido devido à febre, ou se suicidado.²⁷⁶ Tal efeito só é quebrado pelo texto ficcional que narra o estupro, este sim escrito por Xavier. As contradições do depoimento sugerem que há diferentes interpretações sobre o passado, e salientam os aspectos contraditórios da memória.

De acordo com o crítico Miguel Sanches Neto, a verossimilhança da obra, e a conjuntura criada através da apropriação dos registros históricos, não passam de uma forma de contextualizar a narrativa do estupro.

O mez da gripe (...) é uma falsa novela histórica – na verdade, a monstruosidade do estuprador, cujas proezas são relatadas como prazerosas, questionam os discursos oficiais e mentirosos sobre a epidemia que dizimou centenas de pessoas em Curitiba. Os recortes de jornais, espécie de moldura do episódio do estupro, servem apenas secundariamente para dar o clima histórico do livro, funcionando, isso sim, como contraponto para a desumanidade deste tarado que não tem piedade nenhuma.²⁷⁷

²⁷⁵ BORBA, *Para além da escritura*, op. cit., p. 110-113.

²⁷⁶ XAVIER, *O mez da gripe*, op. cit., p. 71-72.

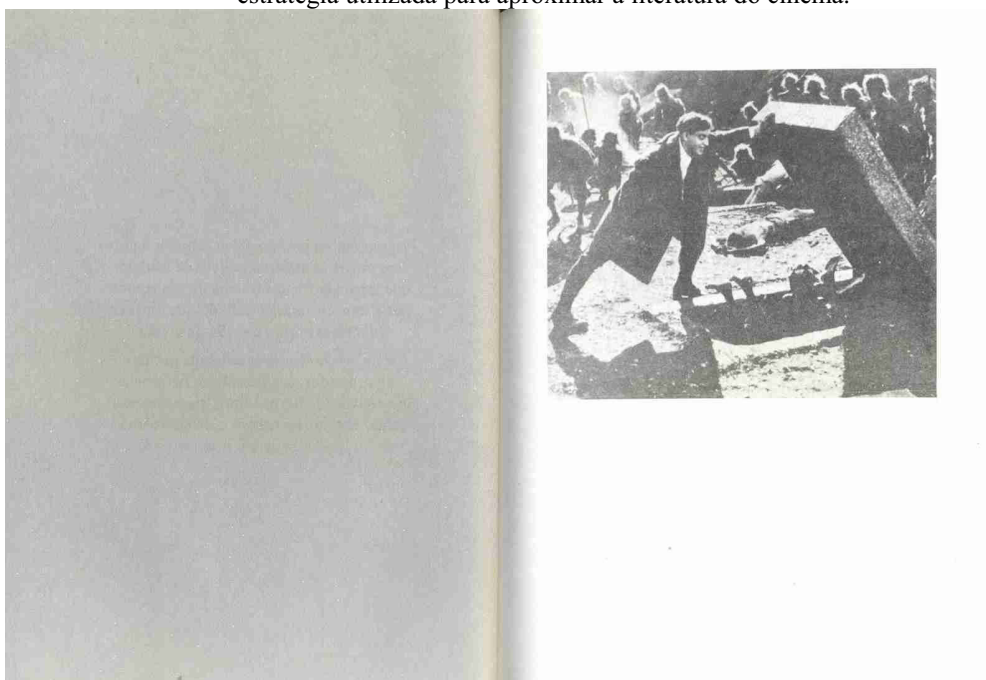
²⁷⁷ SANCHES NETO, op. cit.

Entretanto, é importante lembrar que o livro não narra somente esta história, há mais dois eixos narrativos, o fim da Primeira Guerra Mundial e o desdobramento da gripe espanhola, além de outras narrativas entrelaçadas, como os depoimentos de Dona Lúcia, que tenta rememorar a epidemia. Sanches Neto atribuiu uma importância muito elevada para uma única linha narrativa, dentro de um livro composto por uma diversidade de histórias independentes e entrecruzadas, que se complementam através do diálogo entre si.

Se em *O mez da gripe*, a montagem foi feita predominantemente pela apropriação de notícias de jornal, em *Maciste no inferno*, de 1983, a fonte da qual Xavier se apropriou foi o audiovisual. O autor se valeu do enredo de um antigo filme italiano, *Maciste all'inferno*, de 1926, para contar duas histórias paralelamente: o próprio filme e a uma tentativa de abuso sexual durante a exibição. No livro estão presentes diversas imagens, falas e textos apropriados do filme, esses fragmentos são apresentados paralelamente à narrativa de um espectador que descreve tentar tocar o seio de uma mulher sentada ao seu lado enquanto assistem à projeção.

A obra não apresenta numeração nas folhas, e as páginas do lado esquerdo são na cor cinza. No lado direito é que se desenvolve a narrativa. De acordo com Regina Chicoski, estes recursos aproximam o texto da forma cinematográfica, e para ela

Se o livro for desmontado e as páginas ordenadas/coladas uma ao término da outra, o texto lembrará/formará um “rolo” de filme. Essa é mais uma estratégia utilizada para aproximar a literatura do cinema.²⁷⁸



FONTE: XAVIER, *Maciste no inferno*, op. cit., [p. 16-17].

²⁷⁸ CHICOSKI, op. cit., p. 170.

Ao ler *Maciste no inferno*, fica a dúvida sobre a existência ou não do filme, mas não se trata de criação, e sim de uma apropriação feita por Xavier.²⁷⁹ Ao narrar a trama do filme *Maciste all'inferno*, suas imagens e legendas foram apropriadas. Já a história do espectador foi escrita por Xavier.

Neste livro, o autor recorreu a diversos recursos gráficos. Destacou a voz do espectador com negritos, a diferenciando da narrativa do filme,²⁸⁰ e buscando reproduzir o audiovisual, até mesmo sua trilha sonora aparece de maneira gráfica no conto.²⁸¹ Enquanto no enredo do filme, Maciste desce ao inferno para salvar a honra de sua irmã que foi seduzida a mando de um demônio, o espectador se esforça para tocar o seio de uma moça sem que ela perceba.

O conto se apropria de um enredo que apresenta uma visão bastante romântica do protagonista, em contraposição com a narrativa do espectador: Maciste vai ao inferno pela honra da irmã, arriscando a própria vida, enquanto o espectador é um tarado em busca de prazer sexual. Ao cruzar as narrativas, Xavier as ressignificou. A história do filme, que a princípio exaltava o heroísmo do protagonista, perdeu seu sentido original devido ao entrecruzamento com a ação do espectador, um homem preocupado com a própria satisfação sexual.

De acordo com Sanches Neto, o livro revela a discrepância entre a representação ficcional romântica do filme e o comportamento do personagem espectador.²⁸² Assim como em *O mez da gripe*, a montagem em *Maciste no inferno* alterou o sentido original dos fragmentos. Se o enredo do filme italiano era dado pelo heroísmo do protagonista, no conto de Xavier a história ganhou um novo significado, e o comportamento altruísta do personagem Maciste serviu para destacar o egoísmo e a depravação do espectador. O livro apresenta um grande teor de erotismo desde a primeira página, na qual é listada uma série de antigos filmes lascivos, e já na folha seguinte descreve

²⁷⁹ Miguel Sanches Neto, por exemplo, escreveu que o filme era invenção de Xavier: “*Maciste no inferno*, um filme moralista inventado pelo autor”, SANCHES NETO, op. cit. E também a 4ª capa de *O mez da gripe outros livros*: “parece descrever um filme mudo que se perdeu, mas esse filme nunca existiu”, in: XAVIER, *O mez da gripe e outros livros*, op. cit., 4ª capa.

²⁸⁰ Quando *Maciste no inferno* foi acrescentado na edição da Companhia das Letras, de 1998, a narrativa do filme ainda recebeu um itálico, destacando ainda mais se tratarem de narrativas diversas. Para esta edição, Xavier realizou mais algumas alterações: inseriu novas imagens, suprimiu e reenquadrou outras. O conteúdo das narrativas escritas, entretanto permaneceu o mesmo. Cf. XAVIER, Valêncio. *Maciste no inferno*. In: _____. *O mez da gripe e outros livros*, op. cit., p. 81-135.

²⁸¹ XAVIER, *Maciste no inferno*, op. cit., [p. 13, 37].

²⁸² SANCHES NETO, op. cit.

coxas nuas de girls macias, meninas cobras deitadas sobre areias, mulheres velludo em atitudes lascivas sobre leitos ou dentro de alcovas, mãos que agarram, lábios que procuram, femeas que se entregam, corpos em crispações, oscullos infinitos, desejos, ancias, fremitos, espasmos...²⁸³

O tema erótico vai se acentuando ao longo do livro. O personagem Maciste é seduzido no filme, enquanto o espectador narra sua tentativa de abuso sexual seguida de um orgasmo, momento que as narrativas se entrelaçam sem distinção. Quando o personagem espectador obtém a satisfação tanto a descrição do filme quanto sua voz aparecem em negrito.²⁸⁴

Ao ler os livros de Xavier, o leitor se depara com o estranhamento, seja pela utilização do recurso de montagem, pelas temáticas geralmente ligadas ao sexo e à morte, e ainda a linguagem que não é a contemporânea, mas busca reproduzir os códigos linguísticos do período em que as narrativas se passam. No caso de *Maciste no inferno* a única evidência a revelar que a narrativa do espectador ocorre no passado é a grafia desatualizada. Para Regina Chicowski, o uso que o autor fez da linguagem sem atualização é um recurso que situa historicamente o leitor, e confere maior veracidade à narrativa. “Isso transporta o leitor para épocas remotas, de um tempo anterior. A grafia do início do século XX ilustra o contexto da trama”.²⁸⁵

Contudo, ao fazer a leitura de seus livros, a sensação mais destacada que temos é a dúvida. Suas narrativas correspondem a histórias reais ou ficções? A veracidade presente em seus livros confunde o leitor, as possibilidades interpretativas são diversas. Xavier se apropriou de fragmentos pré-existentes entendidos como não ficcionais – como os recortes de jornal em *O mez da gripe* – ou ainda de elementos ficcionais – a apropriação que fez do filme italiano – e através de suas combinações criou um tipo peculiar de ficção literária. Suas obras foram construídas agrupando vestígios do passado – o que para um historiador seriam as fontes – e escrita ficcional. Mesclando registros factuais e ficção, Xavier compôs a verossimilhança de suas obras.

A montagem de fragmentos do passado, um processo próximo ao utilizado pelos historiadores, foi o método predominantemente utilizado por Valêncio Xavier para compor seus textos. A partir de 1981, o autor passou a usar com mais ênfase

²⁸³ XAVIER, *Maciste no inferno*, op. cit., [p. 7]. Na edição da Companhia das Letras, entre a lista de filmes e a descrição, Xavier inseriu uma imagem com seis mulheres seminuas. Cf. XAVIER, *Maciste no inferno*. In: _____. *O mez da gripe e outros livros*, op. cit., p. 85.

²⁸⁴ XAVIER, *Maciste no inferno*, op. cit., [p. 41].

²⁸⁵ CHICOSKI, op. cit., p. 171.

diferentes formas de colagem de imagens e textos em suas narrativas. Nas obras anteriores esse processo compositivo já havia sido esboçado. Em *Desembrulhando as balas Zequinha* (1974), por exemplo, as figurinhas além de ilustrar o texto também têm teor narrativo e dialogam com a escrita. Mas foi a partir da publicação de *O mez da gripe* que Xavier adotou definitivamente a montagem para seus livros. E mesmo os textos publicados em periódicos, desde os ficcionais até os ensaios, foram construídos a partir da seleção e colagem de fragmentos pré-existentes.²⁸⁶

Um dos poucos que parece exceção é o livro *Crimes à moda antiga*,²⁸⁷ de 2004, composto por uma série de contos que reconstituem crimes verídicos ocorridos no Brasil do começo do século XX. Os textos são mais tradicionais e apresentam suas composições com base na colagem de citações de documentos, que Xavier declarou ter pesquisado no Arquivo Oficial do Estado de São Paulo e nas Bibliotecas Públicas de São Paulo e Curitiba.²⁸⁸ A montagem de elementos visuais não foi usada nesta obra, pois as imagens são apenas ilustrativas, e não complementam a escrita. Entretanto, os contos já haviam sido publicados anteriormente no final da década de 1970, na revista *Panorama*.²⁸⁹

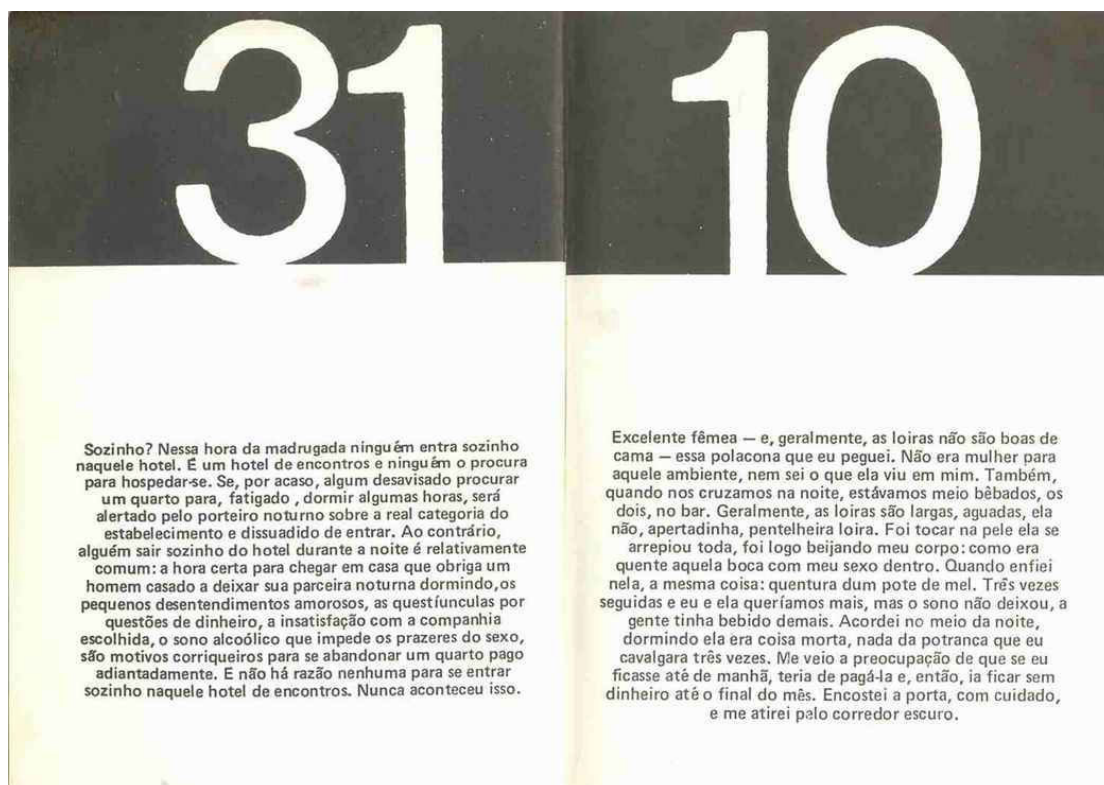
Duas de suas obras publicadas após 1981 apresentam formas mais discretas de montagem, mas ainda assim possuem uma estética similar. Em *O minotauro*, de 1985, o autor ressignificou a antiga lenda grega e construiu o enredo em torno de um homem que, ao tentar sair de um hotel sem pagar uma prostituta, se perde no escuro labirinto de corredores, e tateia as paredes em busca da saída. Nesta obra, Xavier se valeu de um recurso gráfico que consiste numa tarja preta no alto das páginas, com um número vazado indicando a possível localização do quarto. A numeração apresentada segue uma ordem aleatória, assim como a própria narrativa que é alinear e fragmentada – cada página corresponde a um pequeno capítulo. Neste livro, a montagem é apenas sugerida e deve ser realizada pelo leitor, que tenta remontar cronologicamente o texto.

²⁸⁶ Sobre a montagem dos textos de Xavier publicados na *Gazeta do Povo* cf. ROCKER NETO, op. cit.

²⁸⁷ XAVIER, Valêncio. *Crimes à moda antiga: contos verdade*. São Paulo: Publifolha, 2004.

²⁸⁸ MULLER, Fabrício. Livro: Crimes à moda antiga, de Valêncio Xavier (com entrevista). Disponível em: http://fabricao2.diaryland.com/050622_15.html. Acesso em 26 jul. 2011.

²⁸⁹ FERNANDES, José C. Literatura de Febrônios e de ruivas por inteiro. *Gazeta do Povo*, Caderno G, Curitiba, p. 4, 16 mai. 2004. Biblioteca Pública do Paraná, Documentação Paranaense, Pasta Valêncio Xavier Niculitcheff.



FONTE: XAVIER, *O minotauro*, op. cit., s/p.

Já em *O mistério da prostituta japonesa & Mimi-Nashi-Oichi*, de 1986, Xavier apresentou dois contos independentes, mas que dialogam entre si. Nesta obra, a montagem se dá discretamente pela colagem de trechos de antigos poemas japoneses.

Assim, os textos de Xavier apresentaram formas distintas de composição, todavia a partir da década de 1980 a montagem esteve sempre presente. O autor se valeu de recursos como

Colagem de citações, numeração descontínua de fragmentos, justaposição de enredo cinematográfico e cena banal de sedução numa sessão de cinema: o processo de montagem assume vários aspectos nos textos de Valêncio Xavier. E, mesmo quando apenas sugerido ao leitor, como em *O minotauro*, recebe configuração gráfica. Nem que seja pela simples alteração de tipos ou de tons das letras, de algum modo, se procura chamar a atenção de quem olha para as páginas para os meios de construção das novelas.²⁹⁰

Seja qual for a composição utilizada, Xavier construiu a maior parte de seus livros com base na seleção e organização de fragmentos colecionados. Em algumas entrevistas, explicou como funcionava seu processo de escrita. A ideia para *O mez da*

²⁹⁰ SÜSSEKIND, op. cit., p. 279.

grippe, por exemplo, surgiu quando o autor realizava uma pesquisa a respeito do carnaval curitibano no início do século XX.²⁹¹

Eu estava folheando os jornais da época da doença e vi que ali estava o fio condutor da minha história: um jornal oficial, que queria esconder a gripe, e um outro, que publicava até seus próprios problemas com funcionários enfermos. Depois disso, o resto foi trabalho braçal. A obra já estava pronta na minha cabeça.²⁹²

3.4. A enciclopédia mágica

De acordo com Jörn Rüsen o pensamento histórico se faz no cotidiano, e a interpretação das mudanças do mundo contemporâneo parte das carências de orientação na passagem do tempo. “São as situações genéricas e elementares da vida prática dos homens (experiências e interpretações do tempo) que constituem o que conhecemos como consciência histórica”.²⁹³

Essa consciência é a base para o saber historiográfico, porém segundo Rüsen, o conhecimento sobre o passado se torna científico a partir dos métodos específicos de pesquisa. Então através da apresentação narrativa, os eventos do passado adquirem função de orientação cultural no presente. Assim, para o historiador, as narrativas são produzidas na tentativa de orientar-se no fluxo temporal, na busca de se situar entre o passado e o presente. A consciência histórica é um tipo de saber histórico ainda não problematizado com métodos de pesquisa, mas ainda assim capaz de orientar e conferir conhecimento.²⁹⁴ Desse modo, várias formas de expressão cultural que representam o passado constituem a consciência histórica, desde que façam com que o passado sirva como orientação cultural no presente.

O conjunto da obra de Valêncio Xavier é permeado por uma apurada consciência histórica. Seus textos se valeram de fragmentos do passado e lhes conferiram significado no presente, como na teoria de Rüsen. Os livros de Xavier foram produzidos a partir de seus interesses e curiosidades cotidianas, e embasado nisso o autor realizava suas pesquisas. Mas não buscou construir obras

²⁹¹ Como resultado da pesquisa, além de *O mez da gripe*, o autor organizou o livro XAVIER, Valêncio (org). *Nem que me mordas: pequena história do carnaval de Curitiba*. Curitiba: Edições Paiol, 1974.

²⁹² XAVIER apud CRUZ, op. cit.; cf. também ATAIDE, op. cit; LOPES, op. cit.

²⁹³ RÜSEN, *Razão histórica*, op, cit., p. 54.

²⁹⁴ Cf. Ibid., p. 56-66.

historiográficas, e sim ficcionais.²⁹⁵ O autor construía sua ficção lado a lado com o registro histórico.

Numa entrevista, quando perguntado sobre seu lugar na literatura brasileira, declarou: “A única coisa que sei é que nunca coloquei barreiras ou regras naquilo que me vinha na cabeça para escrever. Talvez a palavra certa não seja experimental ou vanguardista, e sim libertário”.²⁹⁶ Essa liberdade, de que o autor falou, lhe permitiu que construísse uma relação peculiar com o passado, na qual o ficcional se soma ao factual.

Xavier não se ateu a regras dicotômicas entre ficção e fato. A consciência histórica e a curiosidade o levaram a resgatar vestígios do passado para compor sua literatura. Desse modo, chamou a atenção para certos aspectos que os historiadores de seu contexto não conseguiram perceber, ou não se interessaram, pois alguns temas abordados em suas obras ainda não foram estudados pela historiografia, como a manipulação da epidemia de gripe espanhola na capital paranaense e as balas Zequinha. Em 1981, comentando *O mez da gripe*, Xavier questionou que o assunto ainda não tivesse sido percebido:

Eu não entendo como ninguém tentou abordar o tema ou tirar lições. Por exemplo, desde 75, quando escrevi o livro, já vi uma série de epidemias no País revestidas dos mesmos disfarces que o governo, na época da gripe espanhola, se utilizou para acobertá-la.²⁹⁷

Através do agrupamento de pequenos recortes, o autor configurava sentidos para suas obras. Esses fragmentos do passado colecionados por Xavier foram usados em sua interpretação da marcha do tempo, construindo um tipo de conhecimento que está além do discurso historiográfico, pois usa recursos como a montagem cinematográfica e imagens com teor narrativo. Isso foi possível devido ao autor nunca ter colocado “barreiras ou regras” para sua criação literária, valendo-se de formas diversas de expressão.

Xavier estava atento ao fato de que “O cotidiano está cheio de elementos fragmentados das histórias, de alusões a histórias, de parcelas de memória, de “narrativas abreviadas””.²⁹⁸ Ele colecionava esses fragmentos, que eram deslocados de sua significação original e reorganizados em suas narrativas. E ao se apropriar

²⁹⁵ Cf. BENTIVOGLIO, op. cit., p. 68.

²⁹⁶ XAVIER apud ALEIXO, Ricardo. “Mez da gripe” revela escritor polígrafo. *O tempo*. Belo Horizonte, p. 3, 3 out. 1998.

²⁹⁷ XAVIER apud LOPES, op. cit.

²⁹⁸ RÜSEN, *Razão histórica*, op. cit., p. 159.

desses registros do passado atribuía sentido histórico à sua literatura uma vez que criava interpretações a partir de elementos do passado. Pois, conforme Rüsen

*A constituição histórica de sentido dá-se, pois, não apenas na forma de uma narrativa elaborada a partir de uma prática cultural oriunda das rotinas do cotidiano, como em uma celebração cívica, em um discurso gratulatório, em um curso universitário ou na produção e recepção de textos historiográficos, em exposições históricas, em jogos históricos, etc. Ela perpassa todas as dimensões das mais diversas manifestações da vida humana. [...] Ela perpassa a comunicação no dia-a-dia, na forma de fragmentos de memória e de histórias, de referências a histórias, de símbolos cujo sentido só transparece na narrativa.*²⁹⁹

Através desses elementos da comunicação cotidiana – como recortes de jornal, figurinhas de bala e fotografias –, Xavier se relacionava com o passado, construindo sua interpretação da passagem do tempo. O autor se apropriava de fragmentos dotados de sentido próprio e os descontextualizava a partir da relação com outros recortes de imagens e de escrita. Nas figuras da próxima página,³⁰⁰ por exemplo, usou textos e ilustrações de bilhetes escritos por seu amigo Poty Lazzarotto para compor o texto, desvinculando-os de seus sentidos originais.

²⁹⁹ Ibid., p. 160, grifos meus.

³⁰⁰ Essas imagens me foram gentilmente cedidas por Júlio Rocker Neto.

Segundo Walter Benjamin o próprio ato de “Colecionar é uma forma de recordação prática”³⁰¹ que descontextualiza o objeto de suas funções primárias. Assim, a organização de elementos numa coleção os esvazia do significado original, os ressignificando em relação ao restante da coleção e inserindo-os em outra conjuntura. Desse modo,

para o colecionador o mundo está presente em cada um de seus objetos e, ademais, de modo organizado. Organizado, porém, segundo um arranjo surpreendente, incompreensível para uma mente profana. [...] Basta que nos lembremos quão importante é para cada colecionador não só seu objeto, mas também todo o passado deste, tanto aquele que faz parte de sua gênese e qualificação objetiva, quanto os detalhes de sua história aparentemente exterior: proprietários anteriores, preço de aquisição, valor etc. Tudo isso, os dados “objetivos”, assim como os outros, forma para o autêntico colecionador em relação a cada uma de suas possessões uma completa enciclopédia mágica, uma ordem do mundo, cujo esboço é o *destino* de seu objeto.³⁰²

Os vestígios que Xavier agrupava compunham uma “enciclopédia mágica” para sua interpretação do tempo. Uma vez agrupados pelo autor os recortes adquiriam sentidos distintos dos originais, como defendeu Benjamin. E já que “Talvez o motivo mais recôndito do colecionador possa ser circunscrito da seguinte forma: ele empreende a luta contra a dispersão em que se encontram as coisas do mundo”.³⁰³ Assim, acredito que a obra de Xavier possa ser interpretada como uma maneira de orientação diante da experiência da passagem do tempo e das mudanças ocorridas em sua época. Porém sua consciência histórica não tinha pretensões acadêmicas e científicas.

Apesar disso, Valêncio Xavier organizava suas obras utilizando um método similar ao da *matriz disciplinar* do pensamento histórico, proposto por Jörn Rüsen. Xavier partia de seus interesses e dúvidas cotidianas sobre o passado, realizava pesquisas, e chegava até mesmo a dialogar com uma teoria – os conceitos de montagem de Sergei Eisenstein –, para depois apresentar narrativas que supriam suas carências de orientação temporal. Entretanto, como não estava sujeito às “barreiras ou regras” que conferem especificidade ao discurso histórico – como a necessidade de argumentação pautada em provas e a busca pela verdade – o autor dispôs de sua liberdade criativa e produziu obras ficcionais.

³⁰¹ BENJAMIN, Walter. O colecionador. In: _____. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, p. 237-246, 2007, p. 239.

³⁰² Ibid., p. 241, grifo do texto original.

³⁰³ Ibid., p. 245.

Numa entrevista, quando perguntado sobre a relação de sua obra literária com as novas mídias eletrônicas e o que previa para o futuro da literatura, o autor respondeu:

Você está numa rua, mesmo num bairro distante como o Solitude, na periferia de Curitiba. Você vê cartazes, placas, com desenhos, cores, símbolos e palavras. Letras imóveis formando palavras, que se movimentam andando no ônibus, na rua vazia. Ouve sons, do motor, do silêncio depois que o ônibus passa. Um cão caminha apressado, grita (ou late) suas palavras para a velha da janela, que retruca: “Passa, guapeca!”. A menina sai pela porta verde, a velha procura prever: “Vá com Deus!”. Palavras, imagens e sons, que podemos pôr no papel. Para mim as imagens têm o mesmo peso que as palavras. *Eu não vivo no passado, mas o passado vive em mim*. E no futuro eu não penso, não posso prevê-lo. Talvez isso que eu ponho no papel, escrevo, talvez isso seja o meu passado e talvez seja o meu futuro em que não penso.³⁰⁴

Além de destacar que sua escrita se baseava na percepção do cotidiano, e não nos avanços tecnológicos, Xavier evitou especular o futuro ou fazer prognósticos. Porém, o que interpreto ser mais relevante em sua resposta é a frase: “Eu não vivo no passado, mas o passado vive em mim.” Pois em sua obra o passado não é representado como algo estanque, que apenas deve ser descoberto, mas sim como um discurso em constante construção, algo que “vive” e está sujeito a mudanças e interpretações.

Para Rüsen, pensar historicamente é a forma “fundamental para os homens se haverem com suas próprias vidas, na medida em que a *compreensão do presente* e a projeção do futuro somente seriam possíveis com a *recuperação do passado*”.³⁰⁵ E é desse modo que as curiosidades sobre o passado e as carências de orientação no tempo se tornam interesses de pesquisa. Assim, “são interpretadas como *necessidade de uma reflexão específica sobre o passado*. Essa reflexão específica reveste o passado do caráter de “história””.³⁰⁶

Em dois livros, Xavier buscou utilizar a passagem temporal para interpretar sua existência, e “se haver com a própria vida”. Em *Meu 7º dia*, de 1999, o autor se apropriou de ilustrações e textos de antigos livros religiosos, letras de músicas, contos populares e uma fotografia para compor uma “novela de enigma”.³⁰⁷

³⁰⁴ XAVIER apud TERRON, op. cit. p. 54, grifos meus.

³⁰⁵ RÜSEN, *Razão histórica*, op. cit., p. 30, grifos meus.

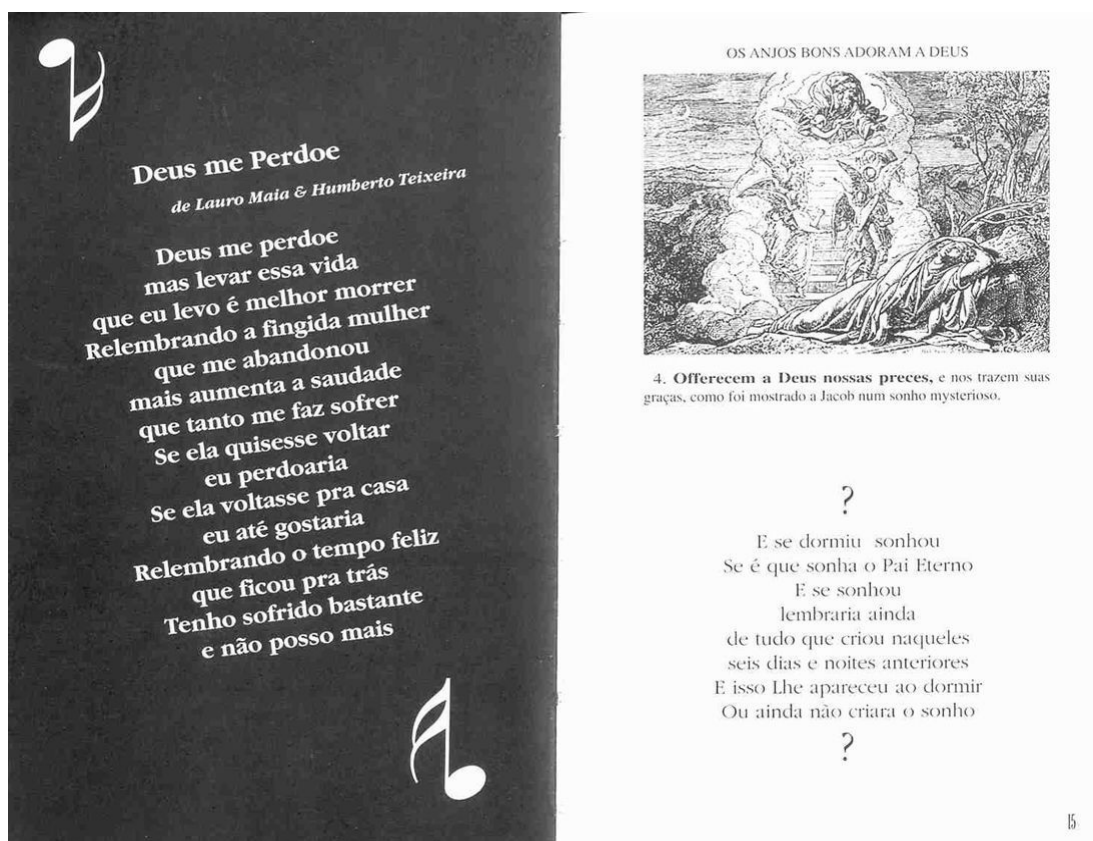
³⁰⁶ Ibid., p. 31, grifos meus.

³⁰⁷ COSTA, Marta M. da. Os ventríloquos da morte, textos de Valêncio Xavier e Luís Antônio Giron. In: GUIMARÃES, Marcella L. *Literatura dos anos 90: Diversidades cultural e recepcional*. 2 ed. Curitiba: Juruá Editora, p. 71-86, 2004, p. 74.

O livro aborda o falecimento do próprio Valêncio Xavier, e uma vez ficcionalizado o personagem levanta questões sobre os mistérios da existência humana, desde a origem do mundo, representada por fragmentos do gênese bíblico, até as incertezas quanto ao futuro, como o destino após a morte.

Podemos pensar que, acima da morte, paira um tema maior [...]. A vida é uma constante e eterna interrogação. *E o homem, na pequenez de seu saber, constrói narrativas na tentativa de encontrar respostas aos enigmas do existir: qual é o meu nome? qual é a minha identidade?*³⁰⁸

Em *Meu 7º dia*, o personagem Valêncio Xavier busca se inserir numa conjuntura temporal mítica, baseada nas doutrinas cristãs, que vai desde o gênese³⁰⁹ até o juízo final.³¹⁰ Por um lado o personagem busca se relacionar com a passagem do tempo que lhe é exterior e não pode ser controlado, mas apenas interpretado. E por outro procura compreender sua própria existência e carências cotidianas, como ser abandonado pela mulher amada: “Eu Morri / Quando você deu o fora em mim”.³¹¹



FONTE: XAVIER, *Meu 7º dia*, op. cit., p. 14-15.

³⁰⁸ Ibid., p. 77, grifos meus.

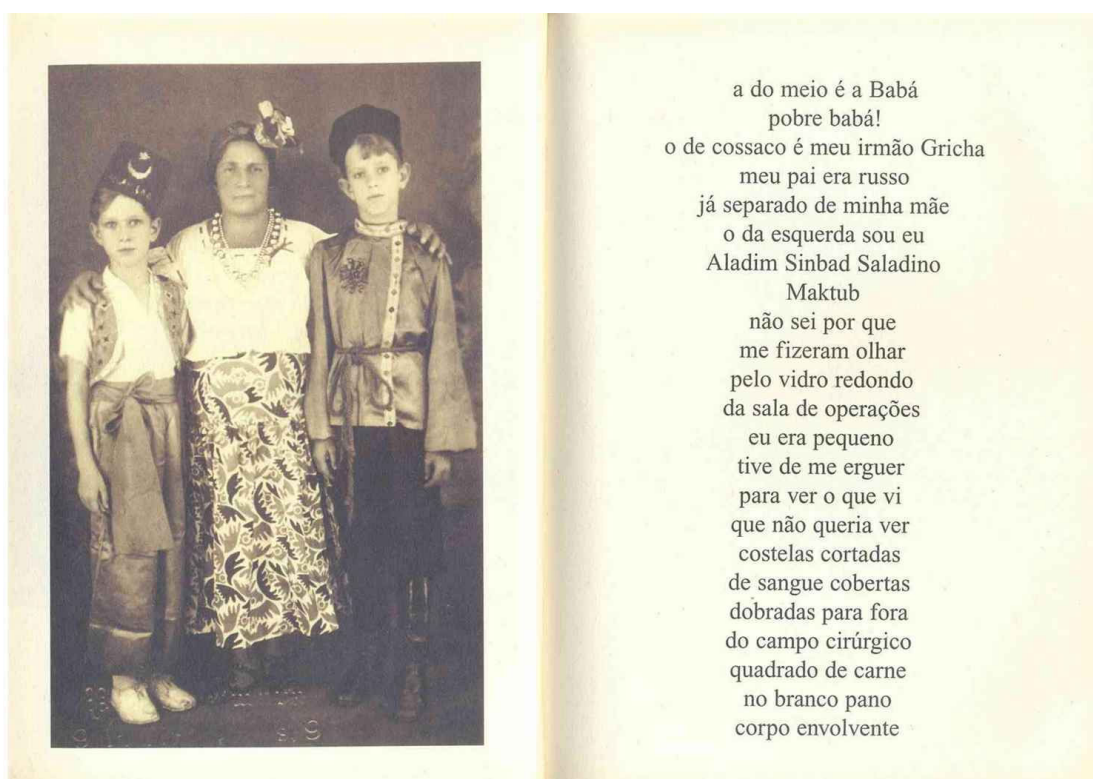
³⁰⁹ XAVIER, *Meu 7º dia*, op. cit., p. 12.

³¹⁰ Ibid., p. 43-44.

³¹¹ Ibid., 35.

A relação presente no livro entre o tempo cristão mítico com o tempo humano “funde a história individual do Valêncio Xavier ficcional com a existência e morte dos homens ancestrais [...]. O sujeito se amplia no tempo-espaço histórico-mítico, caracterizando no texto a morte como um tema universal”.³¹²

Também no livro *Minha mãe morrendo e o menino mentido*, de 2001, o autor representou a si próprio como personagem inserido na marcha do tempo. Em sua autobiografia ficcional, Xavier reconstruiu a conjuntura vivenciada durante sua infância. Para compor esse livro se apropriou de antigas fotografias da família – incluindo uma na qual ele próprio aparece –, cartões postais, diversas propagandas, fotogramas de filmes e seriados e vários outros fragmentos.



FONTE: XAVIER, *Minha mãe morrendo e o menino mentido*, op. cit., p. 28-29.

A obra é composta por três capítulos, cada um com uma forma diferente de composição. No primeiro, as fotografias familiares servem como assunto para o texto escrito, e o personagem, o menino Valêncio, narra experiências que marcaram sua infância: a descoberta do sexo e a morte materna. Já no segundo capítulo, gravuras, propagandas, histórias em quadrinhos e trechos de livros religiosos, compõem a narrativa. Juntamente com o texto escrito, esses recortes narram suas experiências na

³¹² COSTA, op. cit., p. 75.

cidade de São Paulo. Assim, o personagem adolescente apresenta as várias facetas “da cidade por ele habitada”.³¹³ No terceiro capítulo, o personagem disfarçadamente narra suas primeiras experiências sexuais. Para compor esse trecho da obra o autor se apropriou principalmente de fotogramas de filmes, propagandas, fotografias e cordéis sobre Virgulino Lampião.

O jornalista José Carlos Fernandes realizou uma entrevista com Xavier, explicando como o livro foi composto:

Minha mãe morrendo surgiu de uma conversa trivial entre parentes. Convidado para visitar uma tia vetusta e distante, a dna. Filipina, [Valêncio Xavier] saiu do encontro carregando uma pastinha com algumas fotografias antigas que lhe foram dadas de presente. Eram de Maria, sua mãe, morta quando ele tinha 13 anos de idade. “Olhei aquilo tudo e o livro já estava pronto. Só tive o trabalho de montar”, conta.³¹⁴

Na própria narrativa de *Minha mãe morrendo e o menino mentido*, Xavier expôs este processo que o levou a elaborar o livro:

Tia Filipina
uma velha tia minha
a quem muito eu não via
me chamou a sua casa
arrumando sua morte
encontrou umas fotos
da minha mãe Maria
[...]
estava passando a mim
o filho de Maria
para guardar para sempre³¹⁵

Ao construir essa ficção autobiográfica, o autor Valêncio Xavier resgatou uma série de fragmentos e vestígios de seu próprio passado, recortes aparentemente sem importância, e os organizou de um modo que se tornassem inteligíveis. Esta forma de reorganização do passado como uma narrativa, segundo Jörn Rüsen, é o meio pelo qual os homens interpretam os eventos traumáticos para poderem conviver com sua memória.

No exato momento em que as pessoas começam a contar a ‘história’ do que lhes aconteceu, dão o primeiro passo rumo a assimilação de eventos perturbadores dentro do horizonte de sua visão de mundo e de sua compreensão de si mesmas. Ao cabo desse caminho, a narrativa histórica dá à perturbação traumática um lugar na cadeia temporal dos eventos. Aí ela faz sentido e perde, assim, seu poder de destruir o sentido e o significado. Ao dar ao evento um significado e sentido ‘históricos’, seu caráter traumático desaparece [...]. A atividade humana precisa de uma orientação

³¹³ XAVIER, *Minha mãe morrendo e o menino mentido*, op. cit., p. 41.

³¹⁴ FERNANDES, O livro conta o que o menino viu, op. cit.

³¹⁵ XAVIER, *Minha mãe morrendo e o menino mentido*, op. cit., p. 17.

na qual é necessária a idéia dessa continuidade temporal. O mesmo vale para identidade humana.³¹⁶

Xavier se voltou a um evento traumático da própria infância, o falecimento materno, e o organizou na forma de uma narrativa, podendo assim elaborar a própria identidade no fluxo do tempo. E, além disso, os fragmentos colecionados por ele apresentam um panorama cultural da cidade de São Paulo nas décadas de 1930 e 1940, período em que o autor viveu sua infância e adolescência na capital paulista. “Podemos dizer que em *Minha mãe morrendo*, através das montagens, temos as impressões, as lembranças de um menino de treze anos, narrador/personagem, cujo nome é o mesmo do escritor: Valêncio”.³¹⁷

Desse modo, acredito que o autor entrelaçava fato e ficção, ressignificando o passado na busca de se orientar na marcha do tempo e encontrar seu lugar na história. E uma vez que Xavier parecia não possuir a intenção de realizar representações fidedignas do passado, o autor dispôs de sua liberdade criativa para compor suas obras. Sobre a narrativa de *Minha mãe morrendo e o menino mentido*, ele chegou mesmo a declarar: “*Depois que uma história está escrita ela passa a existir*. E ponto final. Não importa se é verdade ou não se vi minha mãe nua ou se me iniciei sexualmente com uma prima dentro do armário”.³¹⁸

Assim, neste capítulo procurei destacar que as formas como Valêncio Xavier representou o passado são próximas do discurso historiográfico. Entretanto, mesmo que estivesse inserido num contexto em que a epistemologia da história esteve em foco, possivelmente o autor dialogava com os debates ocorridos no campo do cinema, devido à sua atuação como cineasta. E talvez nem mesmo conhecesse as recentes discussões realizadas no campo da história. Também busquei demonstrar que Xavier compôs suas obras em coerência com as teorias da montagem de Sergei Eisenstein, apropriando-se de fragmentos e os reorganizando para compor suas histórias. Finalmente, defendi que ao colecionar e agrupar pequenos vestígios do passado na forma de narrativas, o autor construía sua interpretação da passagem do tempo e buscava inserir a própria existência ao longo da história.

Ora, Xavier recorreu à ficção literária para interpretar suas carências de orientação e suas dúvidas, desde as curiosidades percebidas por uma criança até seus traumas e os mistérios da doutrina cristã. Selecionou e organizou esses elementos do

³¹⁶ RÜSEN, Como dar sentido ao passado, op. cit., p. 195-196.

³¹⁷ BORBA, *Para além da escritura*, op. cit., p. 105.

³¹⁸ XAVIER apud FERNANDES, O livro conta o que o menino viu, op. cit., grifos meus.

próprio passado, construindo com eles a sua “enciclopédia mágica” para interpretar a passagem do tempo e o mundo em seu entorno. Uma frase de *Minha mãe morrendo e o menino mentido* parece explicar plenamente a organização do livro. Ao observar uma reprodução do sistema solar o menino Valêncio conclui ironicamente: “Vendo essas miniaturas redondas a girar feito um pião, *a gente entende perfeitamente qual o nosso lugar no Universo.*”³¹⁹

³¹⁹ XAVIER, *Minha mãe morrendo e o menino mentido*, op. cit., p. 46, grifos meus. Na página 82 do livro ainda aparece uma versão levemente alterada da parte final da frase: “A gente pode entender perfeitamente qual é o nosso lugar no universo.”

CONSIDERAÇÕES FINAIS

1. Uma biblioteca caótica

Em 14 de abril de 2011, minha amiga Adriane Piovezan me enviou um email indicando a leitura de uma matéria veiculada naquele mesmo dia na *Gazeta do Povo* sobre a venda da biblioteca de Valêncio Xavier.³²⁰ A notícia, assinada por Irineo Baptista Netto, informava que dois sebos de Curitiba, *Fígaro e Trovatore*, adquiriram cerca 1000 títulos que haviam pertencido ao autor, e que estavam à venda. O texto ainda indicava que, há algumas semanas, as obras antes pertencentes a Xavier vinham sendo comercializadas pelos sebos, e o jornal *Folha de São Paulo* já havia publicado uma matéria sobre o assunto no dia 9 daquele mês. E que com esta notícia, com autoria de Elisangela Roxo,³²¹ “se ensaiou uma discussão sobre se não teria sido melhor preservar a biblioteca em vez de desmembrá-la nos sebos”.³²²

Elisangela Roxo ainda usava um tom de ironia para destacar seu texto:

O escritor Valêncio Xavier se orgulhava de fazer literatura com pedaços de coisas. Fragmentos de imagens e notícias de jornal serviram de matéria-prima para suas histórias, com muita coisa garimpada nos sebos. Foi mesmo para lá que voltaram os itens da *coleção pessoal* dele.³²³

Ambas as matérias discutiam o processo frustrado de aquisição do acervo por parte da Biblioteca Pública do Paraná, e traziam entrevistas com Rogério Pereira, então diretor da instituição. Pereira dizia lamentar a venda aos sebos, entretanto admitia não ter feito nenhum tipo de proposta financeira à família, e que nem mesmo tinha avaliado a biblioteca. Já a família se queixava da falta de interesse por parte das instituições e da imprensa, e a filha de Xavier declarava: “Nós quisemos disponibilizar [a biblioteca] sem burocracia, de um jeito leve e caótico, do jeito que ele era”.³²⁴

Outro entrevistado por ambos os jornalistas foi Paulo José da Costa, proprietário dos sebos, que achava o acervo interessante: “Pela *coleção* dá para perceber que [Valêncio Xavier] era curioso, inquieto, sempre atrás do bizarro e do

³²⁰ BAPTISTA NETTO, op. cit.

³²¹ ROXO, op. cit.

³²² BAPTISTA NETTO, op. cit.

³²³ ROXO, op. cit., grifos meus.

³²⁴ Cf. BAPTISTA NETTO, op. cit.

diferente”.³²⁵ Entretanto, Costa não considerava que somente por terem pertencido ao autor, os títulos possuísem valor maior, já que Xavier raramente os assinava. Além de ter comprado os títulos, Costa adquiriu alguns audiovisuais do autor em seu suporte original, película ou VHS, comprometendo-se com a família de Xavier a devolvê-los em formato DVD e disponibilizá-los na internet. Devido ao esforço de Paulo José da Costa, atualmente boa parte da produção audiovisual de Xavier encontra-se disponível online.

No dia seguinte em que li estas notícias, 15 de abril de 2011, foi iniciado um evento em homenagem a Valêncio Xavier e Wilson Bueno, também escritor paranaense.³²⁶ Neste encontro literário um dos pontos polêmicos foi exatamente a venda do acervo de Xavier, e os debatedores, de modo geral, lamentaram a fragmentação da biblioteca e criticaram a família do autor, deixando em segundo plano a falta de esforço de preservação por parte das instituições.

Ao sair do evento, fui visitar os sebos e estabelecer contato, ainda que precário, com um acervo que antes me parecia inacessível. Ao chegar ao *Trovatore*, deparei-me com algumas pilhas de livros e revistas e, devido aos assuntos abordados, logo reconheci serem os títulos antes pertencentes a Xavier. Boa parte das obras, ali deixadas com certa displicência, tratava de temas da predileção do autor, cinema, literatura e o passado paranaense. Fiquei ali durante algumas horas, conferindo as pilhas em busca de algo que pudesse me interessar. Conversando com a funcionária da loja, ela comentou ser um material bastante esparso e sem organização, me mostrou histórias em quadrinhos publicadas desde as primeiras décadas do século XX até as épocas mais recentes, e mais alguns títulos com temas ligados à morte e ao sexo – livros sobre assassinos seriais, genocídios, obras com antigas fotografias eróticas – e me indicou que fosse ao outro sebo, onde se encontrava a parte maior dos títulos.

No *Fígaro*, logo ao entrar pude identificar o antigo acervo de Xavier, os exemplares estavam empilhados no chão, sem que tivessem recebido uma organização prévia. Eram gibis sem capa, livros faltando páginas, fotografias sem referência, panfletos, manuais de mágica, obras do começo do século XX tomadas por mofo e roídas por traças, livros de arte, revistas em diversos idiomas sobre cinema, originais de roteiros.

³²⁵ Cf. ROXO, op. cit., grifo meu.

³²⁶ Cf. Zoona: encontro literário de Curitiba. Disponível em: <http://zoonaencontroliterario.wordpress.com/>. Acesso em 30/11/2011.

A estranha experiência que tive ao ver as obras separadas em dois sebos, deixadas no chão e empilhadas em diferentes lugares das lojas, me deixou decepcionado por saber que a coleção estava irrecuperável, e nem havia sido realizado um levantamento. Naquele momento em que eu estava sentado no chão, vasculhando um amontoado de antigos títulos, a desorganização adquiriu coerência na minha cabeça. Na ansiedade por pelo menos visualizar os títulos, percebi que Valêncio Xavier só poderia ter possuído uma biblioteca caótica. Era ao reorganizá-la que o autor conferia sentido às suas narrativas, agrupava fragmentos sem conexão aparente, mas que montados segundo seus arranjos, adquiriam um significado específico, diferente dos sentidos originais.

Foi ao apropriar-se dos fragmentos desta coleção, de pequenos pedaços e citações de outras obras, que Xavier realizou narrativas muitas vezes com sentido histórico, conforme se voltaram ao passado para realizar uma interpretação no presente, mas que não tinham nenhum tipo de pretensão historiográfica. Sua produção se valeu de diversos anacronismos, apropriando-se de elementos do passado e somando-os a conjunturas completamente díspares, e mesmo inventando personagens e os inserindo a contextos históricos, como é o caso do estuprador em *O mez da gripe*, e os espectadores em *Maciste no inferno*.

A ideia de coleção me parece ser bastante adequada para interpretar seu acervo aparentemente caótico, inclusive o termo apareceu nas duas notícias sobre a venda da biblioteca. E embora Baptista Netto tenha escrito que “Valêncio não era um bibliófilo. Aos olhos dos outros, ele não tinha método era mais um acumulador do que um colecionador”,³²⁷ Elisangela Roxo e Paulo José da Costa entenderam que o acúmulo realizado por Xavier era uma coleção.³²⁸

E de acordo com a concepção de Walter Benjamin, os objetos colecionados possuem coerência somente para quem os colecionou, e o ato de agrupá-los é esvaziar seus sentidos originais e ressignificá-los em relação ao restante da coleção, inserindo-os em outros contextos histórico-sociais. “É decisivo na arte de colecionar que o objeto seja desligado de todas as suas funções primitivas, a fim de travar uma relação mais íntima que se pode imaginar com aquilo que lhe é semelhante”.³²⁹

³²⁷ BAPTISTA NETTO, op. cit.

³²⁸ Cf. ROXO, op. cit.

³²⁹ BENJAMIN, op. cit., p. 239.

Xavier utilizou sua coleção, a recortando e montando, para construir narrativas que interpretavam a experiência da passagem temporal, pois “Narrar é uma prática cultural de interpretação do tempo”.³³⁰ E, além disso, o autor inseriu sua própria existência em suas obras, relacionando-a com conjunturas históricas, como em *Minha mãe morrendo e o menino mentido*, e também com contextos míticos, em *Meu 7º dia*, por exemplo. Embora esta dissertação tenha discutido apenas dois livros nos quais Xavier aparece como personagem, esta não foi uma prática incomum para ele, que a utilizou em diversas outras narrativas,³³¹ inserindo também seus familiares, como o irmão,³³² o avô,³³³ e possivelmente os filhos.³³⁴

A consciência histórica elaborada a partir da significação da passagem do tempo realizada por Xavier, não se ateve a estas obras, estando também presente em seus ensaios publicados durante a década de 1970, em seu trabalho como diretor da Cinemateca do Museu Guido Viaro e em seus audiovisuais.

Nos ensaios, de 1974 e 1975, o autor se voltou a construir um passado cultural para Curitiba, conforme discuti no primeiro capítulo. Naquela época, Xavier esteve ligado ao projeto de reestruturação urbana desenvolvido durante as gestões de Jaime Lerner como prefeito da capital e governador do estado. Já nos textos daquele período, o autor se apropriava de fragmentos de outras obras, compondo suas narrativas a partir da montagem de fontes diversas, com temas referentes ao passado. Assim, em *Desembrulhando as balas Zequinha*, as figurinhas serviram de base para compor um ensaio sobre hábitos culturais que estiveram presentes em Curitiba durante meio século – as balas circularam na cidade entre as décadas de 1920 e 1970. E em *O lazer na Curitiba antiga*, fotografias do limiar do século XIX para o XX foram apropriadas para narrar práticas recreativas daquela época.

Ainda nos anos 1970, Valêncio Xavier esteve empenhado em desenvolver o audiovisual no Paraná, com a fundação da Cinemateca. Mais do que isto, o autor se esforçou em pesquisar a trajetória do cinema no estado, recuperou filmes – que depois

³³⁰ RÜSEN, *Razão histórica*, op. cit., p. 149.

³³¹ Muitas vezes Valêncio Xavier citou o próprio nome em suas narrativas ficcionais, aparecendo enquanto um personagem, em outras inseriu fotografias dele. Cf. XAVIER, Valêncio. O mágico. *Nicolau*, Curitiba, ano 2, n. 16, p. 12-13, out. 1988; XAVIER, Valêncio. Las meninas. *Gazeta do Povo*, Cultura G, Curitiba, 28 fev. 1993; XAVIER, Valêncio. Coisas da noite escura. In: _____. *Rememorações da menina de rua morta nua e outros livros*, op. cit. p. 133-138.

³³² XAVIER, Valêncio. O mistério das aranhas. Sem referência de origem, data ou página. [Material concedido por Júlio Rocker Neto.]

³³³ XAVIER, Valêncio. Babilônia Babilônia. *Revista USP*, São Paulo, n. 16, p. 109-115, 1992-1993.

³³⁴ XAVIER, Valêncio. Retratos 3 por 4. Sem referência de origem, data ou página. [Material concedido por Júlio Rocker Neto.]

foram considerados importantes pelos pesquisadores do audiovisual – e construiu as bases para o que hoje conhecemos como a história do cinema paranaense.

Se em seu trabalho como pesquisador e diretor da Cinemateca, recuperando filmes e construindo um passado cultural para o estado, o autor pode ser interpretado como estando em sintonia com o projeto ufanista de construção de Curitiba enquanto um modelo de desenvolvimento, nos audiovisuais realizados por Xavier a postura foi bastante diversa. Com seus filmes e vídeos, o autor produziu representações que funcionam com um contraponto irônico para a ideia da cidade como um exemplo de urbanismo. Em filmes como *Caro signore Fellini* e *O corvo*, elaborou representações que privilegiaram os moradores marginalizados de Curitiba, revelando que o discurso celebrativo elaborado pela administração municipal era uma construção ideológica. Com sua produção audiovisual, Xavier destacou que a capital do Paraná, não era constituída somente pelo moderno planejamento urbano, e também possuía suas carências socioculturais.

Já em seus vídeos da década de 1990, voltou-se ao passado paranaense, elaborando narrativas que interpretaram eventos marcantes ocorridos no estado: a Colônia Cecília e a prisão de pessoas pelo regime militar. Em sua produção fílmica está presente um esforço pela construção da identidade, curitibana e paranaense, ao se voltar ao passado e interpretar experiências frustradas – a colônia anarquista de *O pão negro* – e traumáticas, como o encarceramento de inocentes em *Os 11 de Curitiba*.

Este empenho pela formação identitária, desenvolvido por Xavier desde seus primeiros ensaios, se expressou também em seus filmes ao buscar construir narrativas dando ênfase aos aspectos nada celebrativos de Curitiba, e desvendando personagens que não possuíam representação na imagem de “cidade modelo”. “Na Curitiba da ordem e do urbanismo, ele exibia a beleza da desordem”.³³⁵ O autor conferiu destaque para personagens populares e características que não apareciam na representação construída pela administração pública, justamente por serem aspectos marginalizados da capital.

A consciência histórica foi uma característica que permeou toda a produção de Xavier, em seus ensaios, em sua atuação como diretor da Cinemateca e pesquisador do audiovisual, e também em suas narrativas ficcionais. A produção cultural desenvolvida por ele ao longo de quatro décadas, entre os anos de 1974 e 2006, revela

³³⁵ CASTELLO, op. cit.

o esforço pela construção da identidade paranaense, mas, sobretudo, curitibana. Ao realizar narrativas tendo fragmentos do passado como base, construiu obras que além de produzirem conhecimento sobre o passado, funcionam como interpretação da passagem do tempo, expressando a consciência histórica.

2. Crimes insolúveis

Casei em 66, fui pra São Paulo e fiquei lá até 69. Lá trabalhei como produtor pro Silvio Santos e daí fui pra Globo, onde fiz com o Túlio Lemos (já falecido) o *Processo 68*. Era um programa que *misturava ficção e documentário* rememorando crimes insolúveis, com a assessoria da Secretaria de Segurança Pública. Eu recebia aqueles inquéritos policiais cheios de fotos dos assassinados, degolados, mulheres estupradas e mortas, envelopes com balas manchadas de sangue, coisas assim. Eu chegava em casa de noite, ficava com medo de entrar e ver as paredes cheias de sangue e minha mulher estirada, morta. Não sei se esses inquéritos influenciaram minha maneira de escrever. Talvez.³³⁶

Talvez. Esta me parece uma ótima palavra para interpretar a obra de Xavier. É difícil fazer afirmações sobre sua produção. Em que medida suas narrativas são ficcionais ou documentais? Ou, como na fala do autor, acima, seria possível simplesmente afirmar que Xavier “misturava ficção e documentário”? Talvez. “Tanto as obras de literatura quanto as de cinema de Valêncio Xavier estão povoadas de fatos reais, de História dentro das histórias. O fato, tornado ou não ficcional está lá”.³³⁷

Acredito que a prática de entrelaçar bases factuais com as narrativas fictícias possua uma forte relação com a formação de cineasta de Xavier, uma vez que a construção e a manipulação da realidade é um debate que vem se desenvolvendo na área do cinema pelos menos desde a década de 1920. Os recursos narrativos mesclando características documentais com ficção estiveram presentes desde os primeiros audiovisuais realizados por Xavier, e práticas similares foram utilizadas também em seus livros, como a montagem.

O que constitui um crime enquanto insolúvel é a falta de evidências, provas e indícios que possam desvendar quem e de que forma o cometeu. E, como foi bem observado por Carlo Ginzburg, o ofício do historiador é bastante próximo do trabalho realizado pelo investigador policial,³³⁸ no sentido em que é necessário buscar

³³⁶ XAVIER apud TERRON, op. cit., p. 50, grifos meus.

³³⁷ HELLER, op. cit., p. 94.

³³⁸ Cf. GINZBURG, Sinais: Raízes de um paradigma indiciário, op. cit.

evidências, fontes e provas para se tentar formular uma argumentação verídica. Assim, da mesma forma que os crimes sem solução reconstituídos e lembrados por Valêncio Xavier não podiam ser desvendados, em minha pesquisa historiográfica algumas questões permaneceram suspensas, podendo ser apenas inferidas.

Analisar a produção de Xavier, buscando compreender de que modo ele entrelaçava recursos ficcionais com registros históricos, e como os montava de uma maneira que adquiriam sentido coeso, me levou a pensar sobre a argumentação historiográfica. Pois, mesmo que Xavier não tivesse pretensões de realizar análises historiográficas, em suas narrativas, se valeu de práticas bastante próximas dos métodos utilizados pelos historiadores.

Conforme anunciei desde as epígrafes desta dissertação, o conhecimento histórico tem suas lacunas e está sujeito às reminiscências do passado – como na epígrafe que apropriei de Paul Veyne. E no caso específico da produção de Xavier, há muitas peças espalhadas, e algumas perdidas – como no trecho de Manoel Carlos Karam. Assim tornou-se impossível formular certas respostas objetivas. Como responder se Xavier dialogava de fato com as atuais discussões historiográficas? Por sua trajetória ligada ao audiovisual, interpretei que os diálogos do autor estivessem conectados aos debates realizados na área do cinema. Outra pesquisa, com um conjunto diferente de fontes – ou talvez com o mesmo –, possivelmente poderá responder às questões aqui levantadas, complementando ou contestando minha argumentação, esta é a própria dinâmica do conhecimento histórico.

FONTES

Obras de Valêncio Xavier

Textos

FARAH, Elias. et al. *7 de amor & violência*. 2 ed. Curitiba: Criar Edições, 1986.

LAZZAROTTO, Potyguara; XAVIER, Valêncio. *Curitiba, de nós*. 2 ed. aum. Curitiba: Nutrimental/SEEC, 1989.

XAVIER, Valêncio. Acidentes de trabalho. *Senhor*, Rio de Janeiro, n. 49, 1963.

_____. Até mais ou menos hoje – do anarquismo à zoeira que aí está. *Panorama*, Curitiba, ano 36, n. 362, p. 24-28, out. 1986.

_____. Babilônia Babilônia. *Revista USP*, São Paulo, n. 16, p. 109-115, 1992-1993.

_____. Cinema escrito. *Cult: Revista Brasileira de Literatura*, São Paulo ano 4, n. 47, p. 62-63, jun. 2001.

_____. *Crimes à moda antiga: contos verdade*. São Paulo: Publifolha, 2004.

_____. Da lanterna mágica. *Gazeta do Povo*, Caderno G, Curitiba, p. 4, 07 jul. 1996.

_____. *Desembrulhando as balas Zequinha*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, Boletim Informativo da Casa Romário Martins, ano 1, n. 1, ago. 1974.

_____. O encouraçado Potemkin – 1925. *Gazeta do Povo*, Caderno G, Curitiba, p. 8, 14 set. 1995.

_____. Entrevista apócrifa com Poty. *Nicolau*, Curitiba, ano 1, n. 1, p. 6-7, jun. 1987.

_____. *O Guarani*, o romance do povo brasileiro. *Gazeta do Povo*, Caderno G, Curitiba, p. 6-7, 06 dez. 1998.

_____. Happy Birthday to you Curitiba. *Gazeta do Povo*, Caderno G, Curitiba, s/p, 21 mar. 2001.

_____. *História de Curitiba em quadrinhos*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, Boletim Informativo da Casa Romário Martins, ano 2, n. 11, abr. 1975.

_____. HQ e cine. *Gazeta do Povo*, Caderno G, Curitiba, p. 5. 12 out. 1995.

_____. A impunidade dos poderosos. *O Estado do Paraná*, Curitiba, 27 out. 1993. Cinemateca de Curitiba, Pasta Valêncio Xavier.

_____. Ivan o Terrível – 1944/45. *Gazeta do Povo*, Caderno G, Curitiba, p. 8, 09 nov. 1995.

_____. Las meninas. *Gazeta do Povo*, Cultura G, Curitiba, 28 fev. 1993.

_____. *O lazer na Curitiba antiga*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, Boletim Informativo da Casa Romário Martins, ano 2, n. 7, fev. 1975.

_____. Livros. *Gazeta do Povo*, Caderno G, Curitiba, p. 2-3, 09 out. 1995.

_____. *Maciste no inferno*. Curitiba: Criar Edições, 1983.

_____. O mágico. *Nicolau*, Curitiba, ano 2, n. 16, p. 12-13, out. 1988.

_____. *Meu 7º dia*. São Paulo: Edições Ciência do Acidente, 1999.

_____. *O mez da gripe*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1981.

_____. *O mez da gripe e outros livros*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. *Minha mãe morrendo e o menino mentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. *O minotauro*. Curitiba: Logos Editora, 1985.

_____. *O mistério da prostituta japonesa & Mimi-Nashi-Oichi*. Gráfica & Editora Módulo 3, 1986.

_____. O mistério das aranhas. Sem referência de origem, data ou página. [Material concedido por Júlio Rocker Neto.]

_____. Muiraquitã acorda cinema do Paraná. *Panorama*, Curitiba, ano 37, n. 370, p. 50, 1987.

_____. Não é questão de estilo. *Gazeta do Povo*, Caderno G, Curitiba, s/p, 14 fev. 1993.

_____. (org). *Nem que me mordas: pequena história do carnaval de Curitiba*. Curitiba: Edições Paiol, 1974.

_____. As ninfetas de Balthus. *Vox*, [n. 21] p. 38-41, [2001].

_____. Palavras e imagens em ação. *Gazeta do Povo*, Caderno G, Curitiba, p. 3. 14 fev. 1999.

_____. Poesia visual – Imagem e texto formam uma única linguagem e se conjugam historicamente na literatura e na arte. *Gazeta do Povo*, Caderno G, Curitiba, p. 8. 21 abr. 2002.

_____. *Poty, trilhos, trilhas e traços*. Curitiba: Prefeitura Municipal de Curitiba, 1994.

_____. Retratos 3 por 4. Sem referência de origem, data ou página. [Material concedido por Júlio Rocker Neto.]

_____. *Rememorações da menina de rua morta nua e outros livros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. O segundo rosto - 1966. *Gazeta do Povo*, Caderno G, Curitiba, p. 8, 28 dez. 1995.

_____. Tico-Tico pia? Ora se pia! *Gazeta do Povo*, Caderno G, Curitiba, p. 4-5, 26 set. 1996.

_____. Um roteiro que começou em 1907. *Referência em planejamento: artes no Paraná II*. Curitiba, p. 10-20, out./dez. 1980.

_____. A volta dos sete homens maus. In. FARAH, Elias. et al. *7 de amor & violência*. 2 ed. Curitiba: Criar Edições, p. 99-100, 1986.

_____. 'Zequinha' é romance contado em balas. *O Estado de São Paulo*, Caderno 2, São Paulo, p. D7, 20 jul. 1996.

XAVIER, Valêncio; LAZZAROTTO, Potyguara. *A propósito de figurinhas*. Curitiba: Studio R. Krieger, 1986.

Audiovisuais

CANDEIAS, Ozualdo; XAVIER, Valêncio. *A visita do velho senhor*. Filme. Produção de Valêncio Xavier, direção de Ozualdo Candéias. Curitiba, Cinemateca do Museu Guido Viaro, 1976. [1 rolo 16mm], 12 min., p/b., son.

XAVIER, Valêncio. *Os 11 de Curitiba – todos nós*. Vídeo. Direção de Valêncio Xavier. Curitiba, Kinoglaz Cinema e Vídeo, Alma Sintética Companhia de Arte e Imaginate Produções, 1995. [1 VHS], 55 min., color., son.

_____. *Caro signore Fellini [Carta a Fellini]*. Filme. Direção de Valêncio Xavier, produção de Nelson Santos, et al [alunos do Curso Prático de Cinema]. Curitiba, Cinemateca do Museu Guido Viaro, 1979. 1 rolo 16mm, 11 min., color., son.

_____. *O corvo*. Filme. Direção e produção de Valêncio Xavier. Curitiba, Taty Filmes / Cinemateca do Museu Guido Viaro, 1983. 1 rolo 16mm, 12 min., p/b., son.

_____. *História do cinema paranaense*. [Vídeo]. Direção de Valêncio Xavier e produção de Cineamericanidad Curitiba. Curitiba, Cinemateca do Museu Guido Viaro, 1991. [1 VHS], 28 min., color., son.

_____. *O pão negro – um episódio da Colônia Cecília*. Vídeo. Direção de Valêncio Xavier, produção de Cromamix Produções. Curitiba, Governo do Estado do Paraná / Secretaria do Estado da Cultura, 1993-1994. 1 VHS, 37 min., color., son.

XAVIER, Valêncio; CANDEIAS, Ozualdo. *Pinturas rupestres no Paraná*. [Vídeo]. Direção de Valêncio Xavier e Ozualdo Candeias, produção de Cineamericanidad Curitiba. Curitiba, Cinemateca do Museu Guido Viaro, 1992. [1 VHS], 24 min., color., son.

Entrevistas concedidas por Valêncio Xavier

ALEIXO, Ricardo. “Mez da gripe” revela escritor polígrafo. *O tempo*. Belo Horizonte, p. 3, 3 out. 1998.

ANDRIOLI, Luiz. Valêncio Xavier: Um Frankenstein razoavelmente honesto. 05 dez. 2008 [entrevista concedida em 1999]. Disponível em: <http://luizandrioli.com/?p=59>. Acesso em 03 dez. 2011.

CINEMATECA: cultura popular para a digestão da elite. *Voz do Paraná*, Curitiba, p. 6-7, 23-29 mai. 1976. Cinemateca de Curitiba, Pasta Valêncio Xavier.

CRUZ, Leonardo. Xavier faz literatura com recortes de jornal. *Folha de São Paulo*, São Paulo. Folha Ilustrada, p. 8, 01 out. 1998. Casa da Memória de Curitiba, Pasta Valêncio Xavier.

FERNANDES, José C. O livro conta o que o menino viu. *Gazeta do Povo*, Caderno G, Curitiba, p. 5, 25 mar. 2001. Cinemateca de Curitiba, Pasta Valêncio Xavier.

KUBOTA, Marília. O fantástico mundo de Valêncio Xavier. Disponível em: <http://www.cronopios.com.br/site/artigos.asp?id=3971>. Acesso em 09 mai. 2010.

LOPES, Adélia M. As recordações do ‘mez da gripe’. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 13 set. 1981. Casa da Memória de Curitiba, Pasta Valêncio Xavier.

MENGARELLI, Hugo. Cineastas Paranaenses (1ª parte) – Valêncio Xavier. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 23 nov. 1980. Casa da Memória de Curitiba, Pasta Valêncio Xavier.

_____. Cineastas Paranaenses (2ª parte) – Valêncio Xavier: “Hoje eu gosto dos filmes dos meus amigos”. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 30 nov. 1980. Casa da Memória de Curitiba, Pasta Valêncio Xavier.

MULLER, Fabrício. Livro: Crimes à moda antiga, de Valêncio Xavier (com entrevista). Disponível em: http://fabricio2.diaryland.com/050622_15.html. Acesso em 26 jul. 2011.

TERRON, Joca R. O grande circo freak de Valêncio Xavier. In: XAVIER, Valêncio. *Meu 7º dia*. São Paulo: Edições Ciência do Acidente, p. 48-54. 1999.

REFERÊNCIAS

ATAIDE, Vicente. “O Mez da Gripe” novela de Valêncio Xavier – Por um novo projeto literário. *O Estado do Paraná*, Curitiba, 18 nov. 1981. Casa da Memória de Curitiba, Pasta Valêncio Xavier.

AUMONT, Jacques. *As teorias dos cineastas*. Campinas, SP: Papirus.

BACK, Sylvio. *Sylvio Back: filmes noutra margem*. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura, 1992.

BAPTISTA NETTO, Irineu. Biblioteca de Valêncio está à venda. *Gazeta do Povo*. Caderno G, Curitiba, 14 abr. 2011. Disponível em: <http://www.gazetadopovo.com.br/cadernog/conteudo.phtml?id=1115923&ch=>. Acesso em 14 abr. 2011.

BARREIROS, Tomás E. *Jornalismo e construção da realidade: Análise de O mez da gripe* como paródia crítica do Jornalismo. Curitiba, Pós-Escrito, 2003.

BENJAMIN, Walter. O colecionador. In: _____. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, p. 237-246, 2007.

BENTIVOGLIO, Julio C. Polifonias narrativas: Tempo, memória e história em *O mez da gripe* de Valêncio Xavier. *OPIS – Revista do NIESC*, v. 4, p. 61-70, 2004.

BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. *Guerra camponesa no Contestado*. São Paulo: Global Editora, 1979.

BOLETIM DA CASA ROMÁRIO MARTINS. Cinemateca de Curitiba. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, v. 29, n. 128, set. 2005.

BORBA, Maria S. *Para além da escritura: a montagem em Valêncio Xavier*. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC, 2005.

_____. *A poética de Valêncio Xavier: anacronismo e deslocamento*. Tese (Doutorado em Teoria Literária). Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC, 2009.

CAMARGO, Paulo. ‘Pão Negro’ mostra experiência anarquista. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 28 nov. 1993. Cinemateca de Curitiba, Pasta Valêncio Xavier.

CARNEIRO, David. “O Mez da Gripe” de Valêncio Xavier. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 06 ago. 1981. Casa da Memória de Curitiba, Pasta Valêncio Xavier.

CAROLLO, Cassiana L. *Curitiba, de nós: o livro*. In: LAZZAROTTO, Potyguara; XAVIER, Valêncio. *Curitiba, de nós*. 2 ed. aum. Curitiba, Nutrimental/SEEC, 1989.

CARTA À SECRETARIA DA CULTURA DENUNCIA O “CONTO DO PRÊMIO”. *O Estado do Paraná*, 24 out. 1993. Biblioteca Pública do Paraná, Documentação Paranaense, Pasta Valêncio Xavier Niculitcheff.

CASTELLO, José. Valêncio, o furioso. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 05 dez. 2008. Disponível em: <http://www.gazetadopovo.com.br/cadernog/conteudo.phtml?tl=1&id=835336&tit=Valencio-o-furioso>. Acesso em 26 nov. 2011.

CARVALHO, Marcelo S. R. M. de. *A trajetória da internet no Brasil: do surgimento das redes de computadores à instituição dos mecanismos de governança*. Dissertação (Mestrado em Engenharia de Sistemas e Computação). Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, 2006.

CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. 2 ed. Lisboa: Difel, 1990.

_____. *A história ou a leitura do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

_____. O mundo como representação. In: _____. *À beira da falésia: a história entre certezas e inquietudes*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, p. 61-79, 2002.

CHICOSKI, Regina. *Eros e Tanatos no discurso labiríntico de Valêncio Xavier*. Tese (Doutorado em Letras). Universidade Estadual Paulista – UNESP/Assis, 2004.

CINEMA GANHA ESPAÇO NA PROGRAMAÇÃO DA FEIRA. *Gazeta do Povo*, Caderno G, p. 3, 27 ago. 2009. Cinemateca de Curitiba, Pasta Valêncio Xavier.

CINEMA PARANAENSE É FAVORITO EM SALVADOR. *O Estado*, Florianópolis, 21 set. 1980. Cinemateca de Curitiba, Pasta Valêncio Xavier.

CINEVÍDEO: Cinema Paranaense. Disponível em: http://www.cinevideo.com.br/cinema_pr/cinema_pr_tit0060.html. Acesso em 22 out. 2011.

COLLIN, Luci. Àquele camarada multiplot. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 05 dez. 2008. Disponível em: <http://www.gazetadopovo.com.br/cadernog/conteudo.phtml?tl=1&id=835338&tit=qu-ele-camarada-multiplot>. Acesso em 26 nov. 2011.

COLONETTI, Milton. *A intersemiose paragramática do método compositivo de Valêncio Xavier ou Até cubanos*. Monografia (Graduação em Letras). Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRS, 2007.

CORRÊA, Maria C. A literatura visual de Valêncio Xavier. *Iguaçu: Cultura & Turismo*, v. 1, p. 18-19, set. 1999.

COSTA, Marta M. da. Os ventríloquos da morte, textos de Valêncio Xavier e Luís Antônio Giron. In: GUIMARÃES, Marcella L. *Literatura dos anos 90: Diversidades cultural e recepcional*. 2 ed. Curitiba: Juruá Editora, p. 71-86, 2004.

CRAQUET. *Jornal do Estado*, Curitiba, 05 jul. 1983. Cinemateca de Curitiba, Pasta Valêncio Xavier.

DEL VECCHIO, Annalice. Cinco contos de Valêncio Xavier. *Gazeta do Povo*, Curitiba, p. 3, 20 nov. 2009. Cinemateca de Curitiba, Pasta Valêncio Xavier.

_____. Valêncio será tema de documentário. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 05 dez. 2008. Disponível em: <http://www.gazetadopovo.com.br/cadernog/conteudo.phtml?tl=1&id=835340&tit=Valencio-sera-tema-de-documentario>. Acesso em 26 nov. 2011.

DIAS, Cláudia A. Hipertexto: evolução histórica e efeitos sociais. *Ciência da Informação*, Brasília, v. 28, n. 3, p. 269-277, set.-dez. 1999.

EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2002.

ESCRITOR VALÊNCIO XAVIER MORRE AOS 75 ANOS EM CURITIBA. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 05 dez. 2008. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u446108.shtml>. Acesso em 26 nov. 2011.

FERNANDES, José C. Literatura de Febrônios e de ruivas por inteiro. *Gazeta do Povo*, Caderno G, Curitiba, p. 4, 16 mai. 2004. Biblioteca Pública do Paraná, Documentação Paranaense, Pasta Valêncio Xavier Niculitcheff.

FERREIRA, Marta da P. Espaços de hipertexto, mídia e cultura em *O mez da gripe e outros livros* de Valêncio Xavier. *Em Tese*, Belo Horizonte, v. 9, p. 219-228, 2005.

[FRANCIOSI, Eddy.] A influenza de Valêncio. *Diário Popular*, Curitiba, 26 ago. 1981. Casa da Memória de Curitiba, Pasta Valêncio Xavier.

FRANCO JUNIOR, Arnaldo. Texto, intertextualidade e autoria nas obras de Dalton Trevisan e Valêncio Xavier. In: *Anais do XI Congresso Internacional da ABRALIC – Tessituras, Interações, Convergências*, São Paulo, s/p, 2008.

GINZBURG, Carlo. Sinais: Raízes de um paradigma indiciário. In: _____. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 143-179, 1989.

_____. *Relações de força: história, retórica, prova*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GONÇALVES FILHO, Antonio. Morre Valêncio Xavier, que uniu palavra imagem e humor. *Estadão*, São Paulo, 06 nov. 2008. Disponível em: <http://www.estadao.com.br/noticias/impresso,morre-valencio-xavier-que-uniu-palavra-imagem-e-humor,289318,0.htm>. Acesso em 26 nov. 2011.

HELLER, Sylvia. *Traficante de fotogramas, traficante de memórias*. Tese (Doutorado em Teatro). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO, 2007.

HOLANDA, Karla. Documentário brasileiro contemporâneo e a micro-história. *Fênix: revista de história e estudos culturais*, v. 3, ano 3, n. 1, jan.-mar., p. 1-12, 2006.

IGGERS, Georg G.; WANG, Q. Edward. *A global history of modern historiography*. Great Britain: Pearson Education Limited, 2008.

JAUSS, Hans R. *A literatura como provocação: História da literatura como provocação literária*. Lisboa: Passagens, 1993.

KARAM, Manoel C. *Pescoço ladeado por parafusos*. São Paulo: Edições Ciência do Acidente, 2001.

KOSELLECK, Reinhart. “Espaço de experiência” e “horizonte de expectativa”: duas categorias históricas. In: _____. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, p. 305-327, 2006.

LEITE, Zeca C. A “Gripe” de Valêncio Xavier. *Folha do Paraná*, Curitiba, 12 ago. 1998. Biblioteca Pública do Paraná, Documentação Paranaense, Pasta Valêncio Xavier Niculitcheff.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

LIVRO RELEMBRA GRIPE ESPANHOLA EM CURITIBA. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 17 jul. 1981. Casa da Memória de Curitiba, Pasta Valêncio Xavier.

LOSNAK, Marcos. A morte do sexo no sexo da morte. *Folha do Paraná*, Londrina, 30 nov. 1998. Biblioteca Pública do Paraná, Documentação Paranaense, Pasta Valêncio Xavier Niculitcheff.

LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. 12 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

MACEDO, Rafael G. de. *Os caminhos da pavimentação em Curitiba*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, Boletim Informativo da Casa Romário Martins, ano 1, n. 2, out. 1974.

MACHADO, António de A. *Pathé-Baby*. Ed. fac-símile. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 2002.

MACISTE ALL’INFERNO. Disponível em: http://www.cinemedioevo.net/Film/cine_maciste_inferno_1926.htm. Acesso em 20 set. 2010.

O MAGO DE CURITIBA. Direção: O Paraná no rumo certo, ano 1, n. 3, p. 98-99, jun. 1997. Biblioteca Pública do Paraná, Documentação Paranaense, Pasta Valêncio Xavier Niculitcheff.

MARTINS, Wilson. Ilusionismo literário. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 28 set. 1998. Casa da Memória de Curitiba, Pasta Valêncio Xavier.

MEMÓRIAS DO CÁRCERE: o caso dos 11 de Curitiba. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 27 fev. 1995. Cinemateca de Curitiba, Pasta Valêncio Xavier.

MICHELLE, Katia. Xavier ganha o Jabuti com “O Mez da Grippe”. *O Estado do Paraná*, Curitiba, 11 mar. 99. Biblioteca Pública do Paraná, Documentação Paranaense, Pasta Valêncio Xavier Niculitcheff.

MILLARCH, Aramis. Cinema de arte, um negócio. (ainda que sejamos uma cidade universitária). *O Estado do Paraná*, Curitiba, p. 20, 01 ago. 1975. *Tabloide Digital*, disponível em: <http://www.millarch.org/artigo/cinema-de-arte-um-negocio-ainda-que-sejamos-uma-cidade-universitaria>. Acesso em 11 out. 2011.

_____. Cursos que formaram os novos cineastas. *O Estado do Paraná*, Almanaque, Curitiba, p. 3, 05 mai. 1991. *Tabloide Digital*, disponível em: <http://www.millarch.org/artigo/cursos-que-formaram-os-novos-cineastas>. Acesso em 10 out. 2011.

_____. Xavier, o caçador de filmes perdidos. *O Estado do Paraná*, Almanaque, Curitiba, p. 3, 05 mai. 1991. *Tabloide Digital*, disponível em: <http://www.millarch.org/artigo/xavier-o-cacador-de-filmes-perdidos>. Acesso em 09 out. 2011.

MORAES, Ulisses Q. de. *Políticas públicas e produção de música popular em Curitiba – 1971 a 1983*. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal do Paraná – UFPR, 2008.

NETTO, Irineo. Um escritor cinematográfico. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 05 dez. 2008. Disponível em: <http://www.gazetadopovo.com.br/cadernog/conteudo.phtml?tl=1&id=835331&tit=Um-escriptor-cinematografico>. Acesso em 26 nov. 2011.

NICOLATO, Roberto. *Literatura e Cidade: o universo urbano em Dalton Trevisan*. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal do Paraná – UFPR, 2002.

NO CALOR DA OBRA. *O Estado do Paraná*, Curitiba, 10 set. 1998. Biblioteca Pública do Paraná, Documentação Paranaense. Pasta Valêncio Xavier Niculitcheff.

NUNES, Sebastião. *Somos todos assassinos / Sacanagem Pura*. 3 ed. Sabará-MG: Edições Dubolso, 1995.

OLIVEIRA, Dennison de. *Curitiba e o mito da cidade modelo*. Curitiba: Editora da UFPR, 2000.

OLIVEIRA, Luiz C. A literatura visual de Valêncio. *Folha do Paraná*, Londrina, 01 abr. 1999. Biblioteca Pública do Paraná, Documentação Paranaense, Pasta Valêncio Xavier Niculitcheff.

_____. A morte de Valêncio Xavier. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 05 dez. 2008. Disponível em: <http://www.gazetadopovo.com.br/blog/sobretudo/conteudo.phtml?tl=1&id=835132&tit=A-morte-de-Valencio-Xavier>. Acesso em 26 nov. 2011.

PAVLOSKI, Evanir. A desconstrução factual em *O mez da gripe* de Valêncio Xavier. *Revista das Faculdades Santa Cruz*, Curitiba, v. 6, n. 2, p. 23-33, jul.-dez. 2007.

_____. Linguagem, História, ficção e outros labirintos em *O mez da gripe* de Valêncio Xavier. *Revista Letras*, Curitiba, Editora UFPR, n. 66, p. 45-60, mai.-ago. 2005.

PELLEGRINI, Tânia. Ficção brasileira contemporânea: assimilação ou resistência? *Novos Rumos*, n. 35, p. 54-64, 2001.

PIGNATARI, Décio. 'Mez da Gripe' abre novo caminho para a escritura. *Folha de São Paulo*, Folha Ilustrada, São Paulo, p. 8, 01 out. 1998. Casa da Memória de Curitiba, Pasta Valêncio Xavier.

REVISTA DO BRASIL: Literatura anos 80. Rio de Janeiro, ano 2, n. 5, 1986.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

ROCKER NETO, Júlio. *O mosaico de linguagens na narrativa hipertextual de Valêncio Xavier*. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal do Paraná – UFPR, 2008.

ROMAGNOLLI, Luciana. O Mez da Gripe nos palcos. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 05 dez. 2008. Disponível em: <http://www.gazetadopovo.com.br/cadernog/conteudo.phtml?tl=1&id=835341&tit=O-Mez-da-Gripe-nos-palcos>. Acesso em 26 nov. 2011.

ROSENSTONE, Robert. *A história nos filmes, os filmes na história*. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

ROXO, Elisangela. Livros de coleção do escritor Valêncio Xavier estão à venda. *Folha de São Paulo*. 09 abr. 2011. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/900173-livros-de-colecao-do-escritor-valencio-xavier-estao-a-venda.shtml>. Acesso em 14 abr. 2011.

RÜSEN, Jörn. Como dar sentido ao passado: questões relevantes de meta-história. *História da historiografia*, n. 2, p. 163-209, mar. 2009.

_____. O desenvolvimento da competência narrativa na aprendizagem histórica: uma hipótese ontogenética relativa à consciência moral. In: SCHMIDT, Maria A.; BARCA, Isabel; MARTINS, Estevão de R. (orgs). *Jörn Rüsen e o ensino de história*. Curitiba: Ed. UFPR, p. 51-77, 2010.

_____. *História viva: teoria da história III: formas e funções do conhecimento histórico*. Brasília: Editora da UNB, 2007.

_____. *Razão Histórica: teoria da história: os fundamentos da ciência histórica*. Brasília: Editora da UNB, 2001.

_____. *Reconstrução do passado: teoria da história II: os princípios da pesquisa histórica*. Brasília: Editora da UNB, 2007.

SANCHES NETO, Miguel. O poder corrosivo. *Gazeta do Povo*, Caderno G, Curitiba, p. 4, 26 out. 1998.

SANTOS, Francisco A. dos. *Dicionário de Cinema do Paraná*. Curitiba, Fundação Cultural de Curitiba, 2005.

_____. A face urbana de um modelo perverso. *Correio de Notícias*, Curitiba, 07 dez. 1989. Cinemateca de Curitiba, Pasta Valêncio Xavier.

[_____.] “A visita do velho senhor”. *Diário do Paraná*, Curitiba, 02 set. 1977. Cinemateca de Curitiba, Pasta Valêncio Xavier.

SCHNAIDERMAN, Boris. O mez da gripe: um coro de muitas vozes. *Revista USP*, São Paulo, n. 16, p. 103-108, 1992-1993.

SILVA, Helenice R. da. “Rememoração”/Comemoração: as utilizações sociais da memória. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 22. n. 44, p. 425-438, 2002.

SOERENSEN, Claudiana. *O mez da gripe: a Babel carnavalizada*. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal do Paraná – UFPR, 2008.

STECZ, Solange S. *Cinema paranaense 1900-1930*. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal do Paraná – UFPR, 1988.

_____. *Referências sobre filmagens e exibições cinematográficas em Curitiba, 1892-1907*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, Boletim Informativo da Casa Romário Martins, v. 3, n. 19, jun. 1976.

SÜSSEKIND, Flora. Papéis colados. In: _____. *Papéis colados*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, p. 269-281, 1993.

UM HOMEM ARQUIVANDO (EM FILMES) A HISTÓRIA DO PARANÁ. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 31 mai. 1977. Casa da Memória de Curitiba, Pasta Valêncio Xavier.

VALÊNCIO LANÇA “PÃO NEGRO” EM JANEIRO. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 30 nov. 1993. Cinemateca de Curitiba, Pasta Valêncio Xavier.

VALÊNCIO XAVIER FILMA GRUPO DOS ONZE. *O Estado do Paraná*, Curitiba, 21 fev. 1995. Cinemateca de Curitiba, Pasta Valêncio Xavier.

VERTOV, Dziga. Nascimento do cine-olho (1924). In: XAVIER, Ismael. *A experiência do cinema*. 4 ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, p. 260-262, 2008.

_____. Nós – variação do manifesto. In: XAVIER, Ismael (org). *A experiência do cinema*. 4 ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, p. 247-251, 2008.

_____. Resolução do Conselho dos Três em 10-4-1923. In: XAVIER, Ismael. *A experiência do cinema*. 4 ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, p. 252-259, 2008.

VEYNE, Paul. *Como se escreve a história*. Lisboa: Edições 70, 1971.

A VISITA DO VELHO CANDEIAS. *Panorama*, Curitiba, n. 238, jul. 1976, p. 32-33. Cinemateca de Curitiba, Pasta Valêncio Xavier.

XAVIER, Ismael (org). *A experiência do cinema*. 4 ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, p. 173-183, 2008.

WEINHARDT, Marilene. As vozes documentais do discurso romanesco. In: FARACO, Carlos A. et al (orgs). *Diálogos com Bakhtin*. 4 ed. Curitiba: Editora UFPR, p. 283-302, 2007.

WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso: Ensaio sobre a crítica da cultura*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.